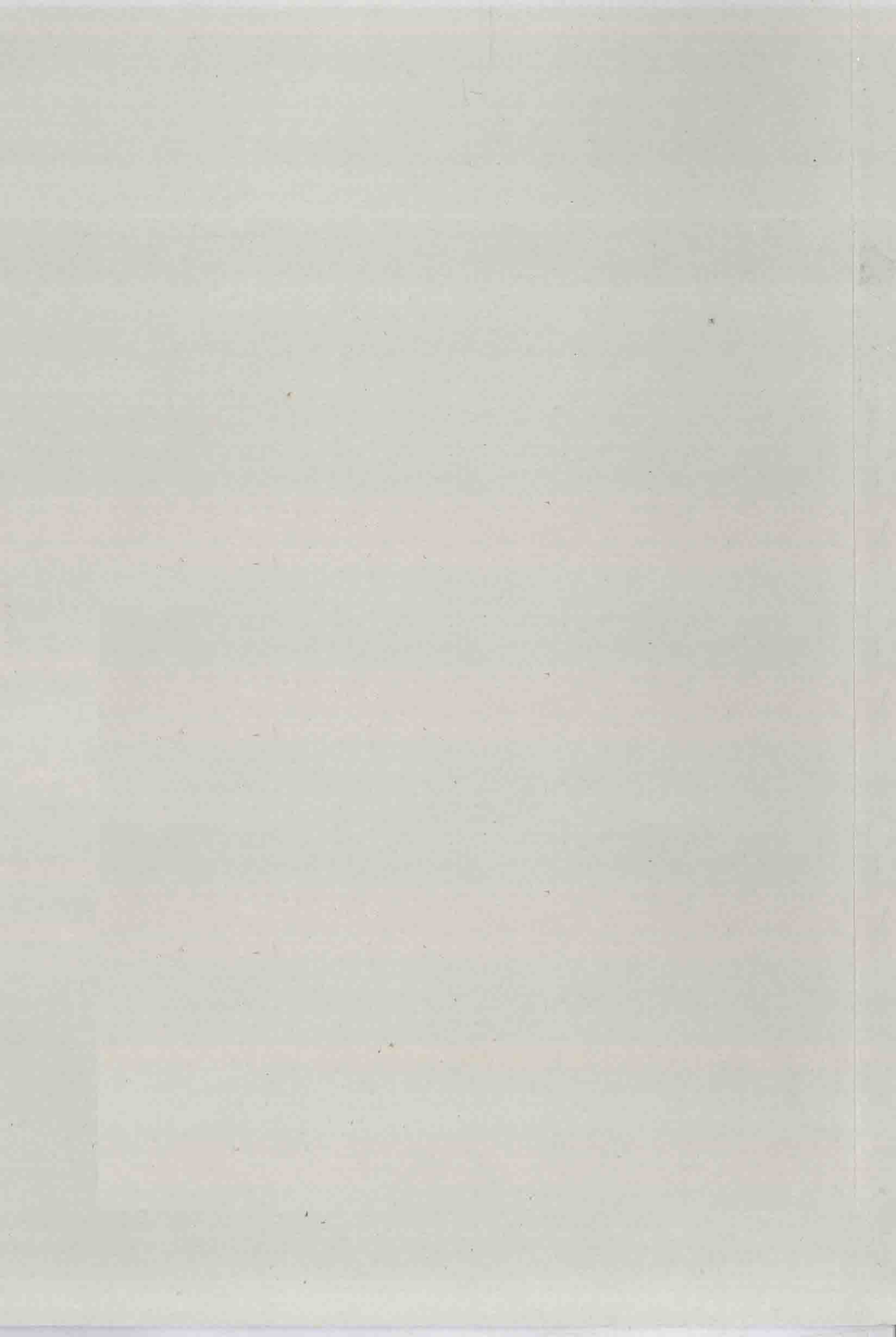
音乐·中国



音乐中的中国人

王耀华著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE



音乐·中国

音乐中的中国人

上篇

教育部2010年哲学社会科学重大课题攻关项目『中华民族音乐文化的国际传播与推广』研究成果

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

Yinyue zhong de Zhongguoren

图书在版编目（CIP）数据

音乐中的中国人 / 王耀华著 .— 北京 ：人民音乐出版社，2012. 5

（音乐·中国）

ISBN 978 - 7 - 103 - 04404 - 9

Ⅰ.①音… Ⅱ.①王… Ⅲ.音乐史 - 中国 Ⅳ.①609.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第062957号

责任编辑：陈 皓

封面设计：李 响

人民音乐出版社出版发行

（北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码：100010）

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

880×1230毫米 32开 7印张

2012年5月北京第1版 2012年5月北京第1次印刷

印数：1－2,000册（附赠视听光盘1张）定价：26.00元

凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：（010）58110591

网上售书电话：（010）58110650 或（010）58110654

如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：（010）58110533

前　言

音乐，是文化大家庭中引人瞩目的一个重要成员。音乐以其虚实相依、色彩多变、变而循规、规而无垠的音响，折射出生活的五光十色，映照着历史的绚丽缤纷，展现了人的内心世界的丰富多彩。

有着几千年历史积淀的中华民族的音乐文化，成为中国各阶层人对生活感受的倾吐，成为文明古国的历史回响，作为生活于中华大地上各民族人民的心声。

于是，我们撰写了这部《音乐·中国》，试图分别以“人”、“史”、“民族”为视角，以音乐作品为载体，通过分析各个阶层人群和个体的不同音乐表达、各历史时期的经典音乐作品、各民族的典型音乐心声，来阐释中国音乐的特点及其文化内涵，展现中国音乐的文化风彩。

上篇《音乐中的中国人》，以人在社会中所处的阶层为依据，将中国人分为庶民百姓、文人士大夫、宫廷贵族和宗教信仰者，选用他们所创造和使用的代表性曲目，把这些曲目放在该阶层的特定生活环境中来进行分析，试图理解中国音乐作为中国人的行为、作为行为中的内心感受的产物，所具有的“人学”特点。反映在不同社会地位中不同阶

层人士的所作所为，他们在不同生活境遇中的所思所想，为表现不同感受而选择运用的音响所具有的音乐形态特征。

中篇《文明古国的历史回响》，试图以中国历史时期为线索，选取从远古到先秦，再到秦、汉、魏晋南北朝、隋、唐、宋、元、明、清各朝代，以至于近代、现代、当代的代表性音乐作品，分析它们产生的时代背景，及所体现的时代特点。由于音乐是时间艺术，其音响在时间的过程中而呈现，随时间的逝去而消失，在现代录音技术出现之前，历史上不具备保存音响所需的科技，对记录音乐的乐谱形式的运用也是比较晚近的事情，为曾经有过的音乐音响的保存和传承带来困难，所以，为了感受某些历史时期的音乐特点，也将根据考古研究成果而创作的某些音乐作品（如《原始狩猎图》、《楚商调》等）和根据古谱记录而译谱、演奏的曲目（如《胡笳十八拍》、《碣石调·幽兰》、《秦王破阵乐》、《扬州慢》、《凄凉犯》等），作为例子来进行分析。以严格的科学意义衡量，这并不完备，只能聊胜于无，希望能以此略补"哑巴音乐史"的缺陷，为读者诸君提供该时期音乐的感性认识。

下篇《中华民族的心声》，以三大音乐体系为纲，以各音乐体系内部的音乐文化区划为目，对生活在中国境内各民族的音乐创作和音乐特点进行概括介绍和初步分析，证实中华民族的音乐文化是各族人民共同的创造性艺术劳动的结晶，是多元一体的音乐文明的成果。由于作者此前已和刘富琳、王州合作《中国传统音乐长编》，对中国传统音乐做过比较详细的分析介绍，该著资料比较全面系统，所以本篇多有节选该著材料而作重新组织。

鉴于中华民族的音乐文化有悠久的历史和丰富的遗产，拙著对中国音乐特点及其文化内涵的阐释仅是挂一漏万的初步开端，这部《音

乐·中国》将以续篇的形式,从多种视角、更为广阔的领域来介绍中国音乐文化;更鉴于音乐音响不具有语义的确定性和事物形态的具象性,冀望读者诸君在阅读本书的同时,反复聆听相关音响资料,仔细吟咏、品味,以期真正理解中国音乐文化的神韵,在“观、味、悟”的三个层次过程中,加深对中国音乐文化的感受和认知。先是观,仰观俯察,远近往返,由表及里,层层深入;再是味,吟、玩、熟、寻,况味情趣,味其气韵;最后是悟,玩味既久,自然悟出,体味其弦外之音,言外之意,韵外之致。

愿乐乐乐乐再乐乐!

音乐作为一种艺术，是以人编排过的声音（主要是乐音），来表现人对现实生活的感受的产物。因此，不同的感受产生不同的音响，通过这形形色色的音响又能够追寻其不同的生活感受，进而理解不同阶层的不同个体与人群。

中国在几千年的文明进程中，很长时间处于封建社会阶段。在封建社会里，中国人若以所处社会阶层为依据的话，大致可以分为：庶民百姓，文人士大夫，宫廷贵族和宗教信仰者。伴随他们的不同生活环境，所从事的不同的生产方式和社会实践，产生了不同的音乐体裁形式和音乐形态特征，生动鲜明地表现了不同阶层人群的生活、感受、感情、情绪和愿望。

目　录

一、音乐中的庶民百姓

在中国人的四个阶层中，庶民百姓阶层占的人口比例最大，职业最为复杂，生活内容最为丰富，所运用的音乐体裁形式也最为多样。民间音乐充斥于庶民百姓生活的各个领域，可以说是无时不歌，无处不乐。音乐是庶民百姓表达感情，交流思想的亲切媒介，成为劳动生产和鼓舞斗志的有力助手，是评古论今、表达爱憎和掌握知识的重要途径。

歌、乐、舞作为庶民百姓生活的亲密伴侣，伴随着他们的一生一世。从婴儿时期开始，年轻的母亲和年迈的祖辈就在《摇篮曲》、《催眠曲》的吟唱中，寄托着自己对下一代的挚爱和希望，使他们沉浸在美和爱的歌声的熏染之中。当幼儿长到稍为懂事时，那充满丰富想象和生动比拟的儿歌，伴随着幼儿们的游戏，帮助他们打开智慧的门户，走进知识的宝库。接着，牧牛歌、呼牛调成为放牧少年天真、淳朴感情的自然流露；读书调、吟诵调由私塾先生传授给从学的幼童。年事稍长时，打夯、伐木、拉网等号子，与青年男女的生产劳动同在，激励他们去创造物质财富。姑娘们出嫁时所唱的《哭嫁歌》，表达了别离父母兄弟的

依依难舍之情。结婚仪式中唢呐锣鼓乐队的演奏、婚礼歌和闹房诗渲染了喜庆气氛。各类习俗音乐、习俗歌曲更是伴随着庶民百姓的一年四季。正月闹元宵，在欢腾热烈的锣鼓声中，活泼优美的小调歌曲由船灯歌舞中诙谐风趣的艄公演唱，显得分外欢快愉悦；五月端阳，人们在龙舟竞渡中高唱着慷慨悲壮的龙船歌，用以寄托对爱国诗人屈原的悼念；旧时，各地的采莲歌、洗佛歌，都从某一侧面反映了人们驱邪除恶、向往美好生活的良好愿望。各种各样的山歌、渔歌、小调、盘诗，充满日常生活的各个领域；音响色彩各异的民间器乐演奏，装点着各式各样的民俗节日；多彩多姿的曲艺、戏曲，演绎着世态炎凉的形形色色，评古论今，爱憎分明。当人们进入暮年，按自然规律离开人世时，那悲凉的哀乐、凄切的哭丧调，又表达着亲人的深切哀悼。因此，有人说："当你出生的时候，歌声为你打开世界门户；当你逝去的时候，哀乐将你送进坟墓。"

歌、乐、舞在中国境内各民族的庶民百姓中，都成为表达感情、交流思想的亲切媒介。在山间野外劳作之闲暇，或遇上传统歌唱节日，经常举行以民歌对唱为主要内容的歌会。此时，对歌既是展示歌手聪明才智的机会，又是人们娱乐逗趣的方式，更是男女青年谈情择偶的媒介。汉族的野外对唱山歌，土、回、东乡、撒拉、保安、藏、裕固等族的"花儿会"，苗族的"游方"、仫佬族的"走坡"、壮歌的"歌墟"等，都成为歌唱的盛会，音乐的海洋。遇上传统的节日歌会，青年男女从四面八方汇聚到约定俗成的歌圩，交游嬉戏，对歌言情，通宵达旦，乃至持续数昼夜。许多年轻人就在这歌声中产生爱慕之情，结成伴侣，成就终身大事。此外，布朗、傣、侗等族，尚有小伙子到姑娘家对歌寻偶的习俗；哈尼、黎、景颇等族，设有公房，供未婚青年男女对歌。这些习俗活

动使民歌对唱成为异性交往、传情达意的重要媒介。

民间歌曲又是庶民百姓劳动生产和鼓舞斗志的有力助手。在中华大地各族人民的劳动生产过程中，产生了许多富有特色的劳动号子。如：林区的伐木号子、滚筒号子、锯木号子、装排号子；沿海的拔帆号子、拉网号子、摇橹号子；建筑工地的打石号子、打夯歌；筑路工地的压路调等。人们通过歌唱来统一劳动节奏，调剂劳动情绪，为了适应生产劳动的需要，创造了多种多样的劳动音调。

近现代民主革命时期的许多新民歌，成为鼓舞人民群众革命斗志、振奋精神、投身革命洪流的精神武器。

民间歌曲、曲艺、戏曲也是庶民百姓评古论今、表达爱憎和掌握知识的重要途径。在民间音乐中，许多民歌、曲艺、戏曲的曲目、剧目都以历史人物、传说、故事或者现代生活为题材，表达自己的爱憎、褒贬，这既是人民群众感情、愿望的寄托，又成为他们获得历史文化知识的重要途径。旧时，许多庶民百姓无法进入学校读书，因此，抄歌本、抄曲本、抄唱词、唱诗、读歌册、看戏、听曲艺演唱，成了他们识字的一种重要方式。在观摩“三国”戏、“水浒”戏等戏曲表演和聆听“说唐”、“说岳”等曲艺说唱中，在共唱和品赏《孟姜女哭长城》、《山伯英台》、《吕蒙正》、《十二月古人》以及彝族的《葛梅》、苗族的《古歌》、瑶族的《盘王歌》、哈尼族的《开天辟地歌》、畲族的《盘瓠歌》、《麟豹王歌》、藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族《玛纳斯》等长篇叙事歌中，增长历史、文化知识；在《十二月歌》、《二十四节气歌》、《十二月采茶》等民歌中传授生产知识和生活常识。

庶民百姓喜爱民间音乐，民间音乐源自庶民百姓的生活。有什么样的生活，就有什么样的音乐，正是在这肥沃的生活土壤中，长出了民

间音乐的繁枝茂叶，开放了绚烂多姿的艳丽花朵，折射出庶民百姓这一群体的生活浪花和形形色色的喜怒哀乐、感情愿望。

(一) 河流山川交响中的力与勇——《川江船夫号子》

在长期处于农业社会的中国，繁重的体力劳动是庶民百姓的一种基本生活方式。因此，伴随着这种劳动而歌唱的号子，就成为民间歌曲的一种重要的体裁形式。

旧时，在工地上，人们经常可以听到《打夯歌》。四个（或六个、八个）工人持起一个打木椿，其中的一个人担任指挥，由他告诉大家往东往西，向左向右，或轻或重，或快或慢。他依靠什么来指挥呢？他依靠的是歌声，即旧时平常所说的《打夯歌》或《打夯号子》，这歌声就起着组织劳动的作用。同时歌声又还起着调剂劳动情绪、鼓舞劳动斗志的作用，正如劳动者所说的："不打号子不起劲，打起号子抖精神"，"不喊号子上下水搬不动船"，"不喊号子闷闷愁愁不新鲜"，这些都说明了劳动号子在组织劳动和调剂劳动情绪二者间的协调关系。

此外，每当集体劳动，特别是车水、耨草、开荒时，经常由两个人敲打锣鼓，以鼓舞生产情绪。如桂北一带的《挖土歌》、四川的《耨草锣鼓》、湘西土家族的《耨草锣鼓》等，都是这样的歌曲。人们在田间耕作时，两个"歌郎"在田旁，一个敲锣，一个打鼓，以锣鼓过门，相互对唱，人们劳动一天，他们唱一天。一般含歌头、扬歌、结尾三个部分，内容有表扬，有批评，唱故事，唱传说，使人精神振奋、斗志昂扬。

在一些个体劳动中，劳动者往往也触景生情即兴创作一些传说故

事和娱乐性的歌曲，表达热爱生活、热爱劳动的感情和乐观主义的精神，借以调剂劳动情绪，如《绕口令》、《喇叭调》、《一根扁担》等。

《川江船夫号子》是旧时四川的船工们在行船时所唱的一种劳动号子，又叫《川江船夫曲》。

四川多山，河道曲折多滩，水流湍急。顺水行船时，船工们要注意水路，提防暗礁；逆水行船时，船工们要推船拉纤，同湍急的江水搏斗。在这样紧张艰险的劳动中，号子成了船工们行船时不可缺少的生活内容，它起着激励斗志、统一行动、战胜狂澜的作用，同时在歌声中表现了船工们雄壮豪迈的气魄。

《川江船夫号子》由五种号子、八个部分组成。表现了平水—见滩—上滩—拼命—下滩的各个劳动环节。旋律由悠扬抒情开始，逐渐变得高亢激昂，以至于紧张的呼号；节奏开始是舒缓、悠长，转为规整、统一，进而鲜明有力，层层紧逼，声部之间你追我赶、交叉错纵，情绪一步步高涨，整个号子生动逼真地展现了在山川河流交响中，船夫们同惊涛骇浪英勇搏斗的勇气和力量，谱写了一曲中华民族壮丽的劳动颂歌。

船在风平浪静的江面上航行时，领唱者以一种较为自由的节奏、近似朗诵式的旋律唱出《平水号子》，和唱者以平静而缓和的节奏相应和。在旧社会里，船夫们虽然艰辛地劳动着，但是一年到头不得温饱，生命安全毫无保障，因此，船夫们在此表达了对旧社会统治者的愤怒和不满："有钱人在家中坐，哪知道穷人的忧和愁。推船人本是苦中苦，风里雨里走码头。"

当船夫们发现险滩和要起风暴的时候，领唱者提高了嗓门，唱起《见滩号子》。开始时，虽然仍是慢板，但却铿锵有力、棱角鲜明；进入
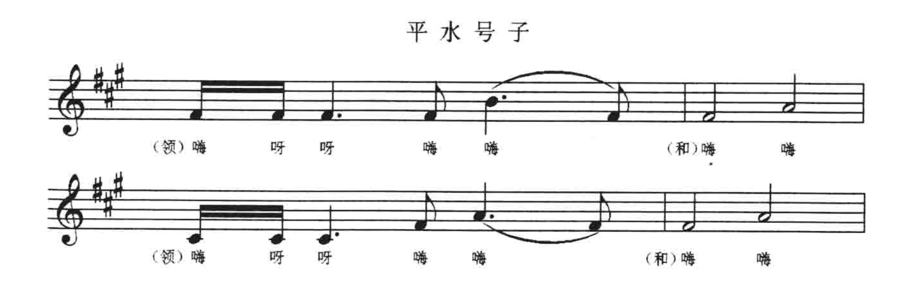
中板时，领唱者以华彩乐句呼唤着提醒大家注意，和唱者则以沉着而充满力量的声音相应和，表现了充分的信心。
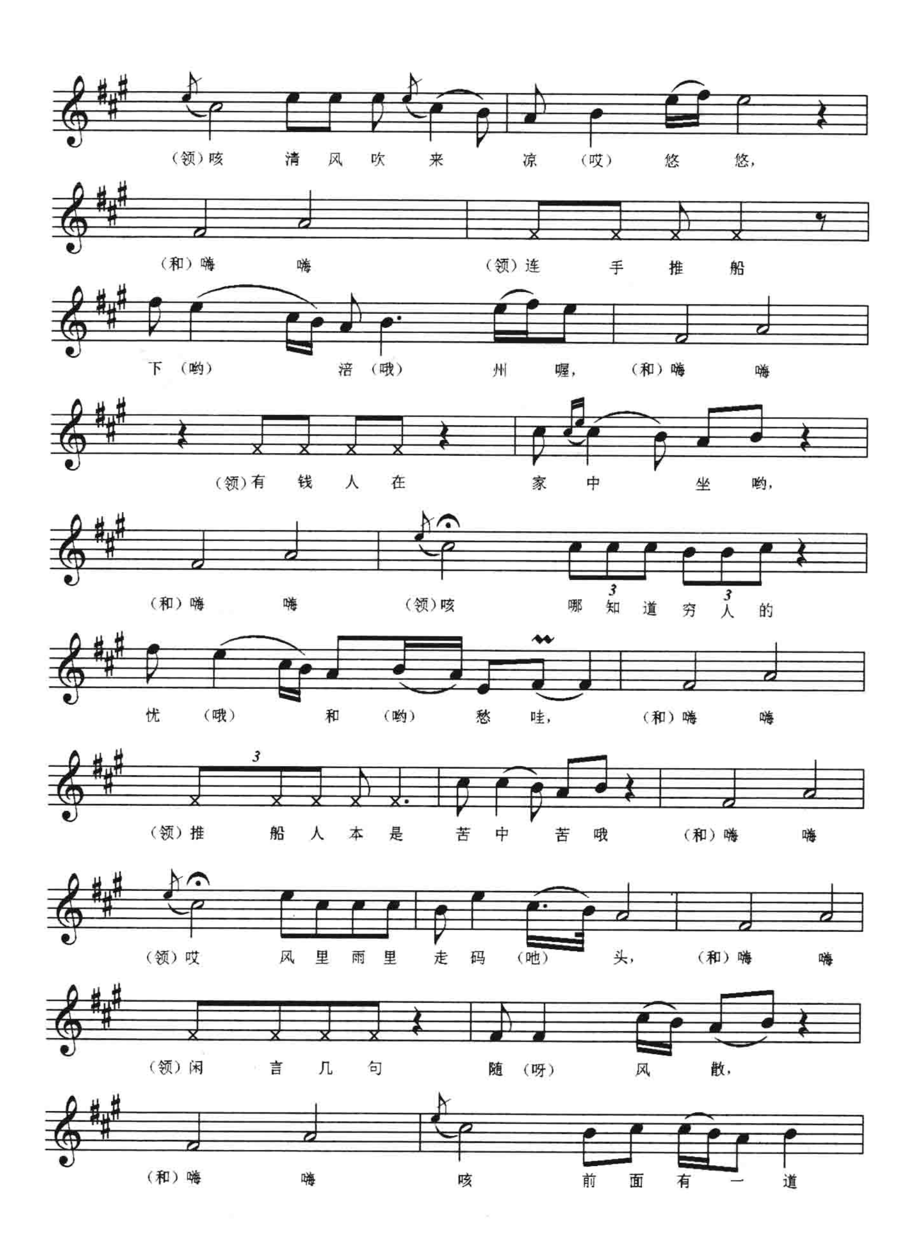
船进入险境，船夫们开始与江水搏斗。当大家都紧张得喘不过气来的时候，就唱出了《上滩号子》，领唱与和唱由半句接唱、一小节间隔，而变为半拍应和，层递交错，紧迫的节奏，刚劲的旋律，朗诵与呼号的自由交替，构成了一幅激昂的交响音画。

《拼命号子》是在行船遇上大风骤雨、险滩急水时的歌唱。此时，船工们都必须在领唱者的指挥下，集中注意力，投入紧张激烈的搏斗。以四度张力为特点的高亢激昂的音调，近似呐喊呼号的朗诵性旋律，连续切分的节奏，展现了船工们在狂风骤雨、惊涛激流中殊死搏斗的场景。中华民族的儿女们正是在几千年的艰苦奋斗中，造就了这种勤劳勇敢的气质和魄力。

险滩已然渡过，一场激烈的搏斗暂告结束，此时，船夫们才松了一口气。船在平静的江面上航行，《下滩号子》的歌声也随着心情的平稳而变得平和了。舒展悠长的节奏，流畅抒情的旋律，表达了经过暴风雨洗礼后船工们内心的欣悦和畅达。

【谱例1-1】《川江船夫号子》




(领)咳 清 风 吹 来 凉 (哎) 悠 悠,
(和)嗨 嗨 (领)连 手 推 船
下 (哟) 涪 (哦) 州 喔, (和)嗨 嗨
(领)有 钱 人 在 家 中 坐 哟,
(和)嗨 嗨 (领)咳 哪 知 道 穷 人 的
忧 (哦) 和 (哟) 愁 哇, (和)嗨 嗨
(领)推 船 人 本 是 苦 中 苦 哦 (和)嗨 嗨
(领)哎 风 里 雨 里 走 码 (吔) 头, (和)嗨 嗨
(领)闲 言 几 句 随 (呀) 风 散,
(和)嗨 嗨 咳 前 面 有 一 道

观 （啰） 音 滩， （和）嗨

（领）观 音 菩 萨 他 没 得 灵 （啰） 验，

（和）嗨 （领）不 使 劲 来 过（哟） 不 了 滩

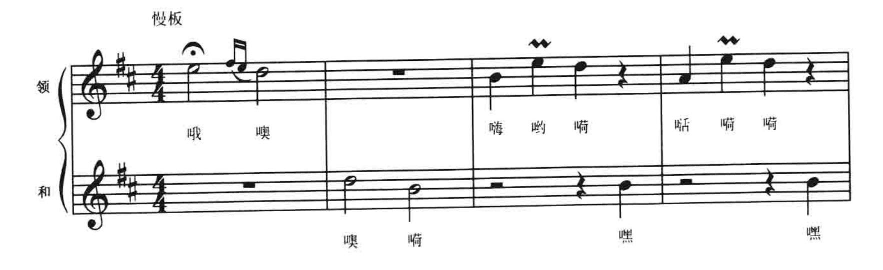
（和）嗨 （领）你 我 连 手 个 个 是 英（咿） 雄 汉，
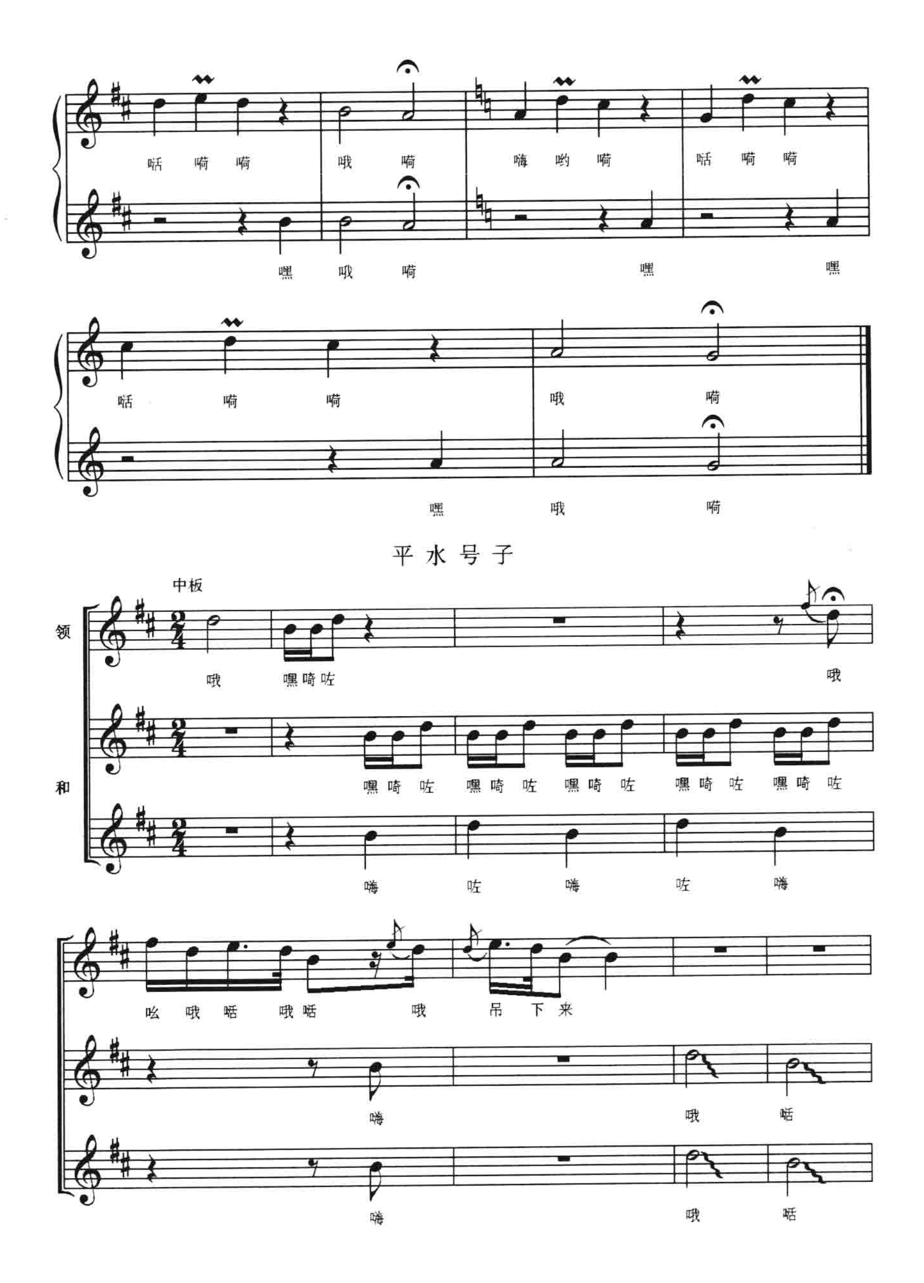
（和）嗨 （领）攒 个 劲 来 扳（啰） 上 （哦） 前，

（和）嗨 （领）平 水 号 子 要 换 （啰） 一 换，
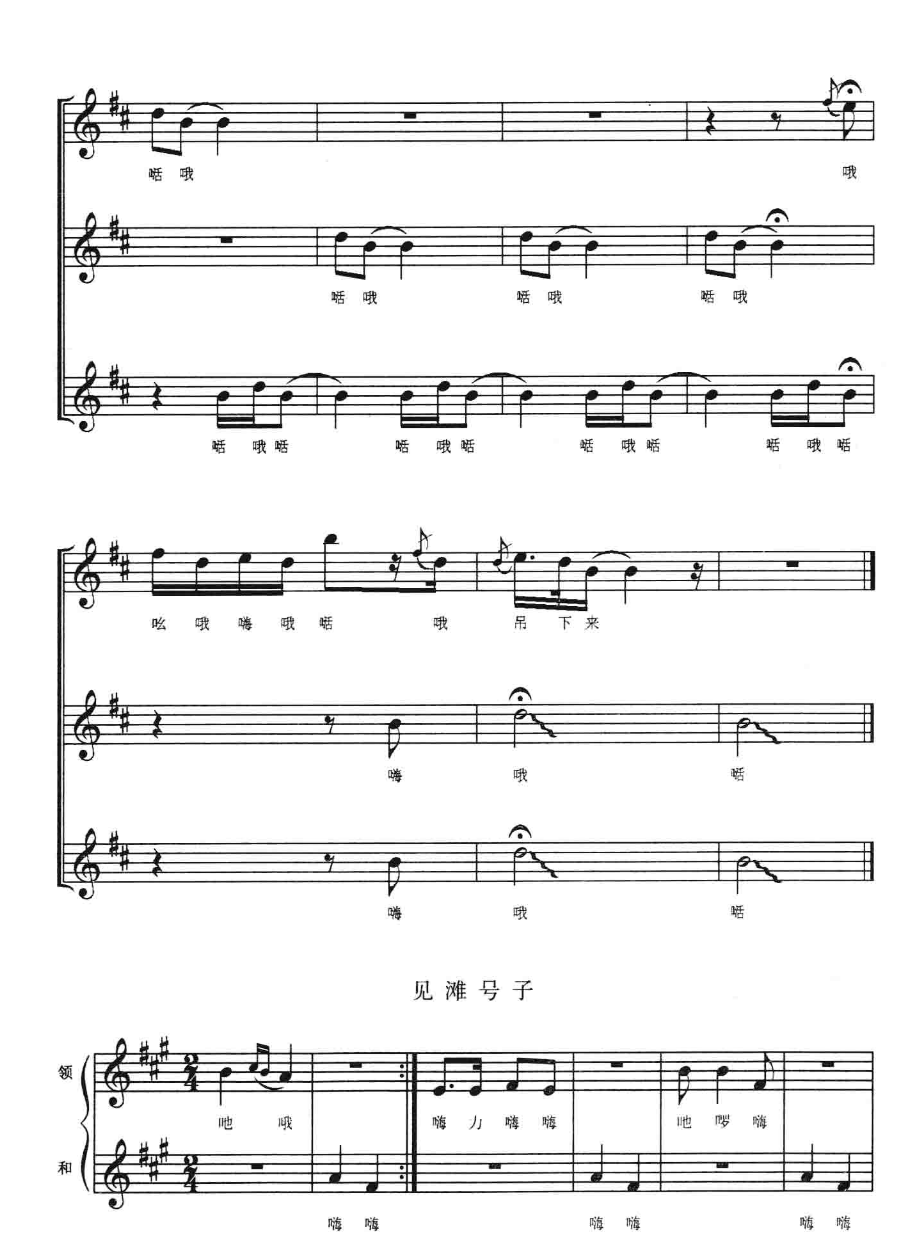
（和）嗨 （领）我们 捏 紧 桡 子 冲 过 了 滩！ （和）嗨！
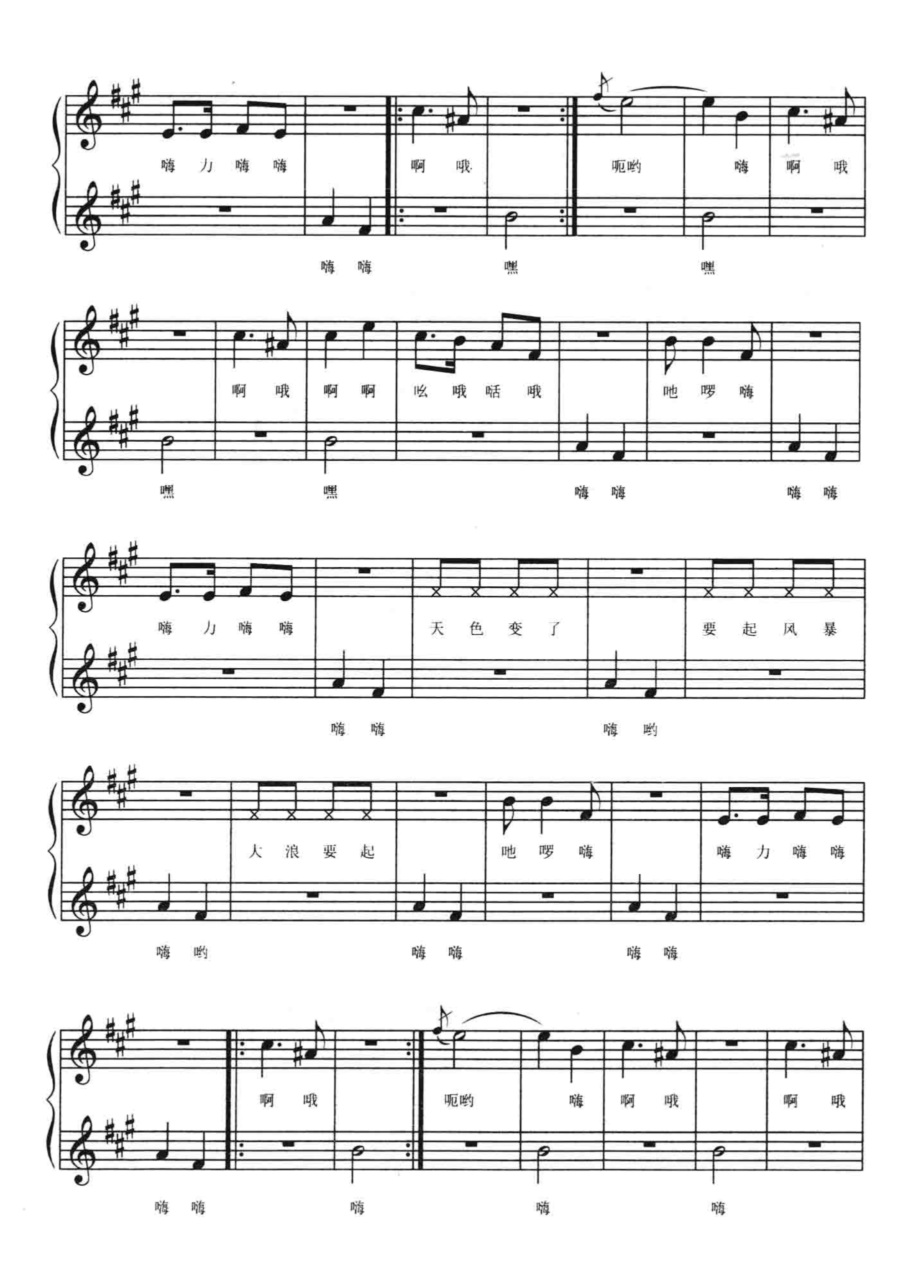
平水号子
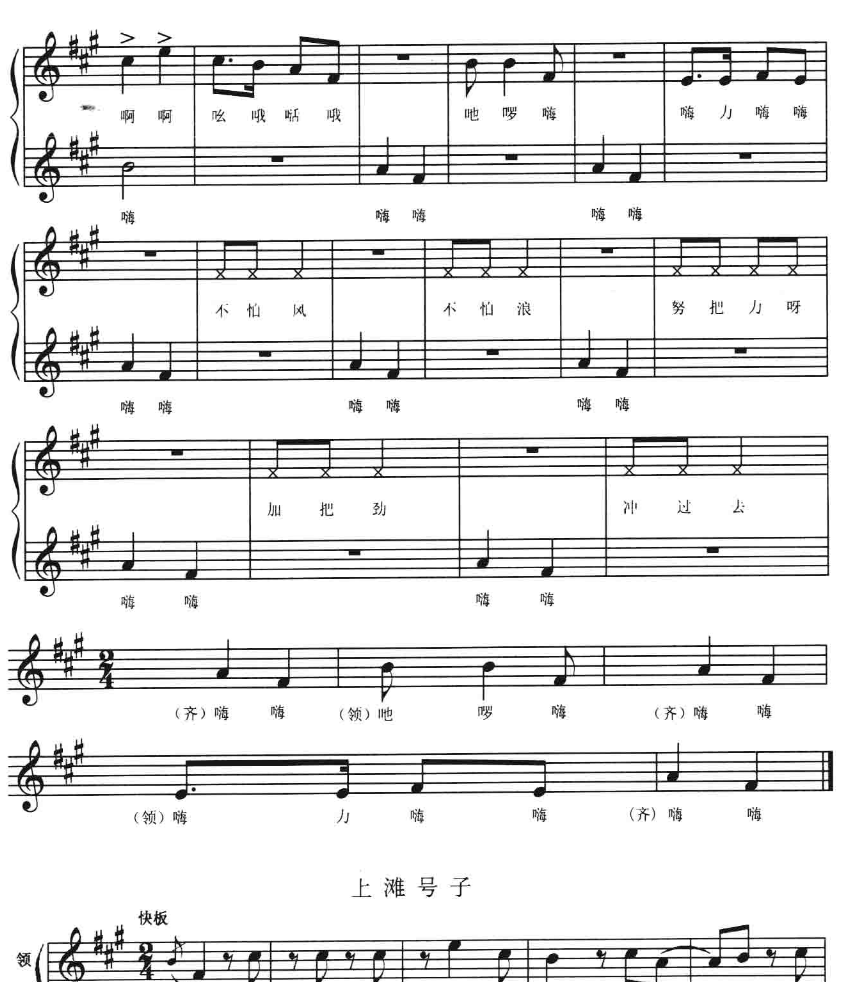




啯 嗬 嗬
哦 嗬
嗨 哟 嗬
啯 嗬 嗬
嘿 哦 嗬
嘿
嘿
啯 嗬 嗬
哦 嗬
嘿 哦 嗬
平水号子
中板
领
和
哦 嘿唷咗
哦
嘿唷咗 嘿唷咗 嘿唷咗 嘿唷咗 嘿唷咗
嗨 咗 嗨 咗 嗨
吆 哦 啯 哦啯 哦 吊 下来
嗨 哦 啯
嗨 哦 啯


咶 哦
哦
咶 哦 咶 哦 咶 哦
咶 哦 咶 咶 哦 咶 咶 哦 咶 咶 哦 咶
吆 哦 嗨 哦 咶 哦 吊 下 来
嗨 哦 咶
嗨 哦 咶
见滩号子
领
和
吔 哦 嗨 力 嗨 嗨 吔 啰 嗨
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨


嗨 力 嗨 嗨 啊 哦 呃哟 嗨 啊 哦
嗨 嗨 嘿 嘿
啊 哦 啊 啊 吆 哦 咶 哦 吔 啰 嗨
嘿 嘿 嗨 嗨 嗨 嗨
嗨 力 嗨 嗨 天 色 变 了 要 起 风 暴
嗨 嗨 嗨 哟
大 浪 要 起 吔 啰 嗨 嗨 力 嗨 嗨
嗨 哟 嗨 嗨 嗨 嗨
啊 哦 呃哟 嗨 啊 哦 啊 哦
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
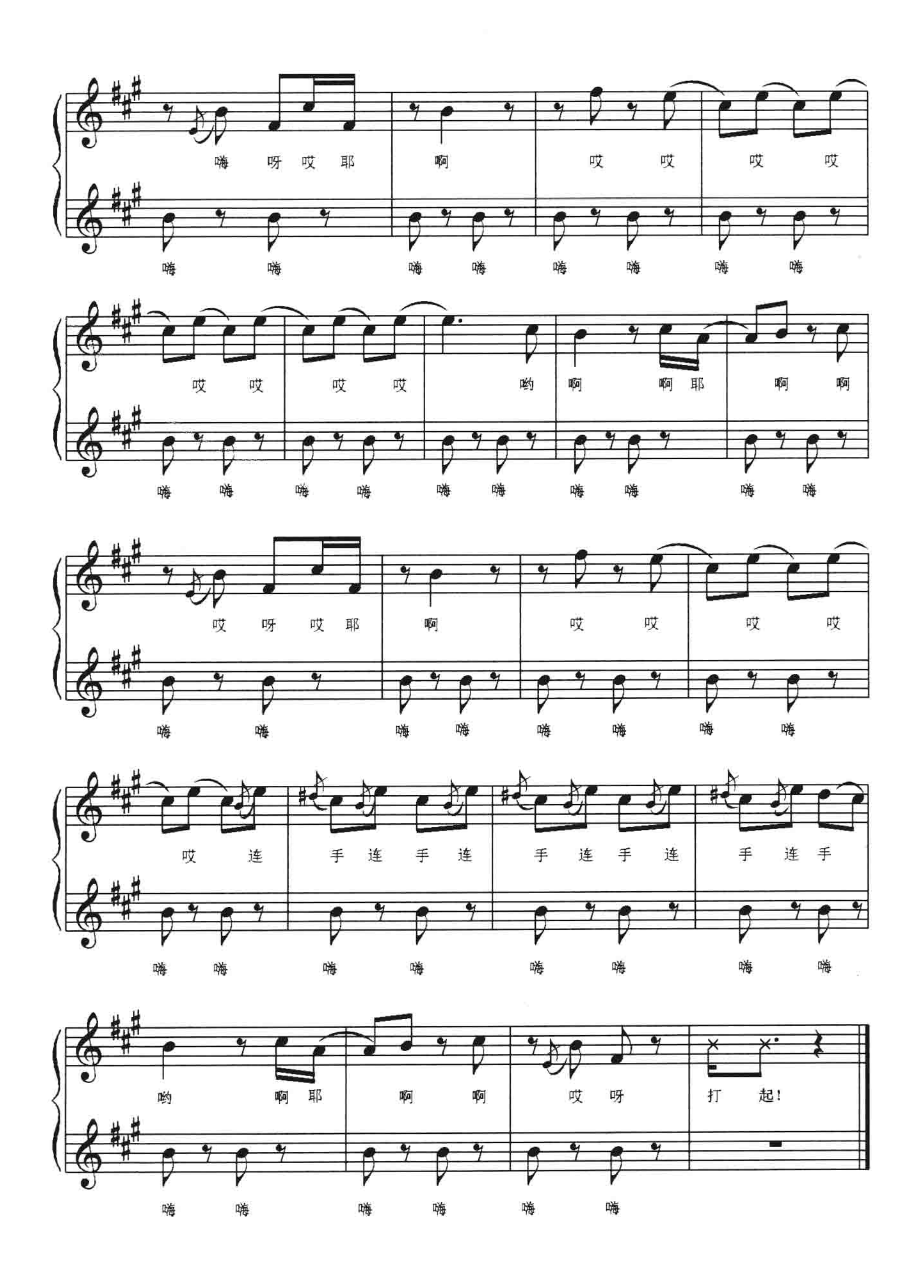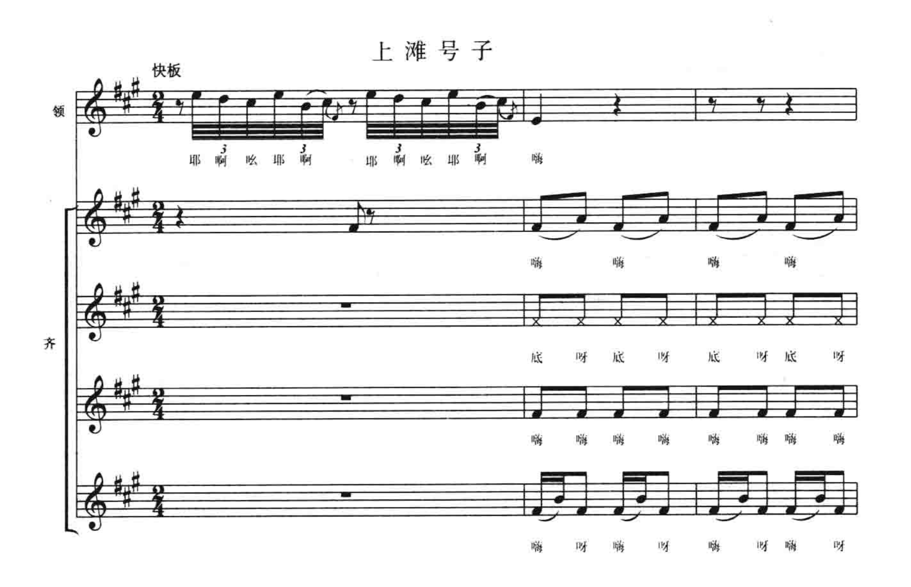


上滩号子

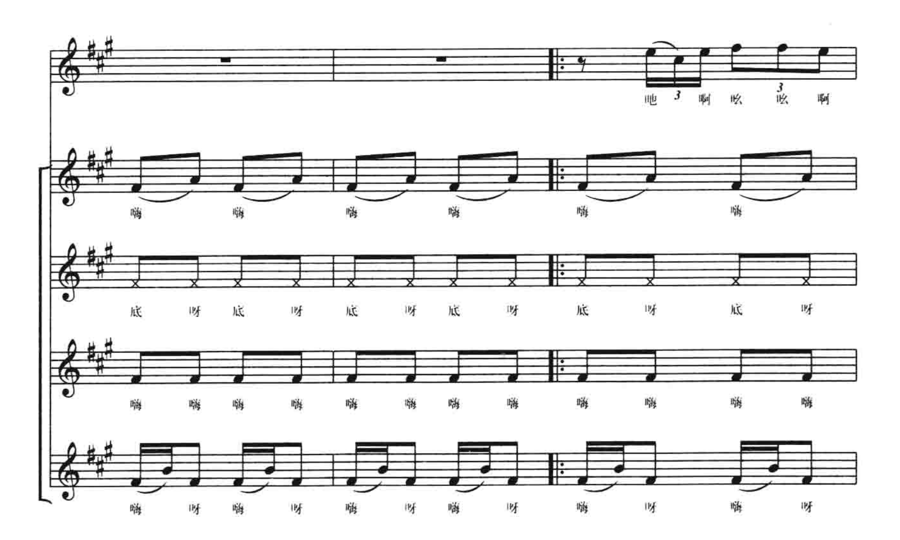
快板

领：啊 啊 啊 啊 哎 哟 啊 啊耶 啊 啊

齐：嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨


嗨 呀 哎 耶
啊
哎 哎
哎 哎
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
哎 哎
哎 哎
哟
啊 啊 耶
啊 啊
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
哎 呀 哎 耶
啊
哎 哎
哎 哎
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
哎 连
手 连 手 连
手 连 手 连
手 连 手
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
哟
啊 耶
啊 啊
哎 呀
打 起!
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨


上滩号子
快板
领
齐
耶 啊 吆 耶 啊 耶 啊 吆 耶 啊 嗨
嗨 嗨 嗨 嗨
底 呀 底 呀 底 呀 底 呀
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀


吔 啊 吆 吆 啊
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀

活 吆啊吆吔啊 吆啊吔 啊 啊 啊

嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨

底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀

嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨

嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀

吙 哦 咶 呀 嗨 呀 嗨 嗨 嗨

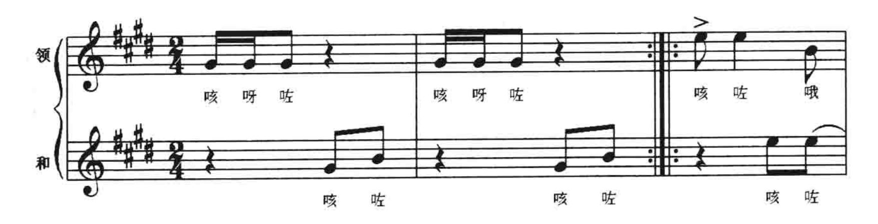
嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨
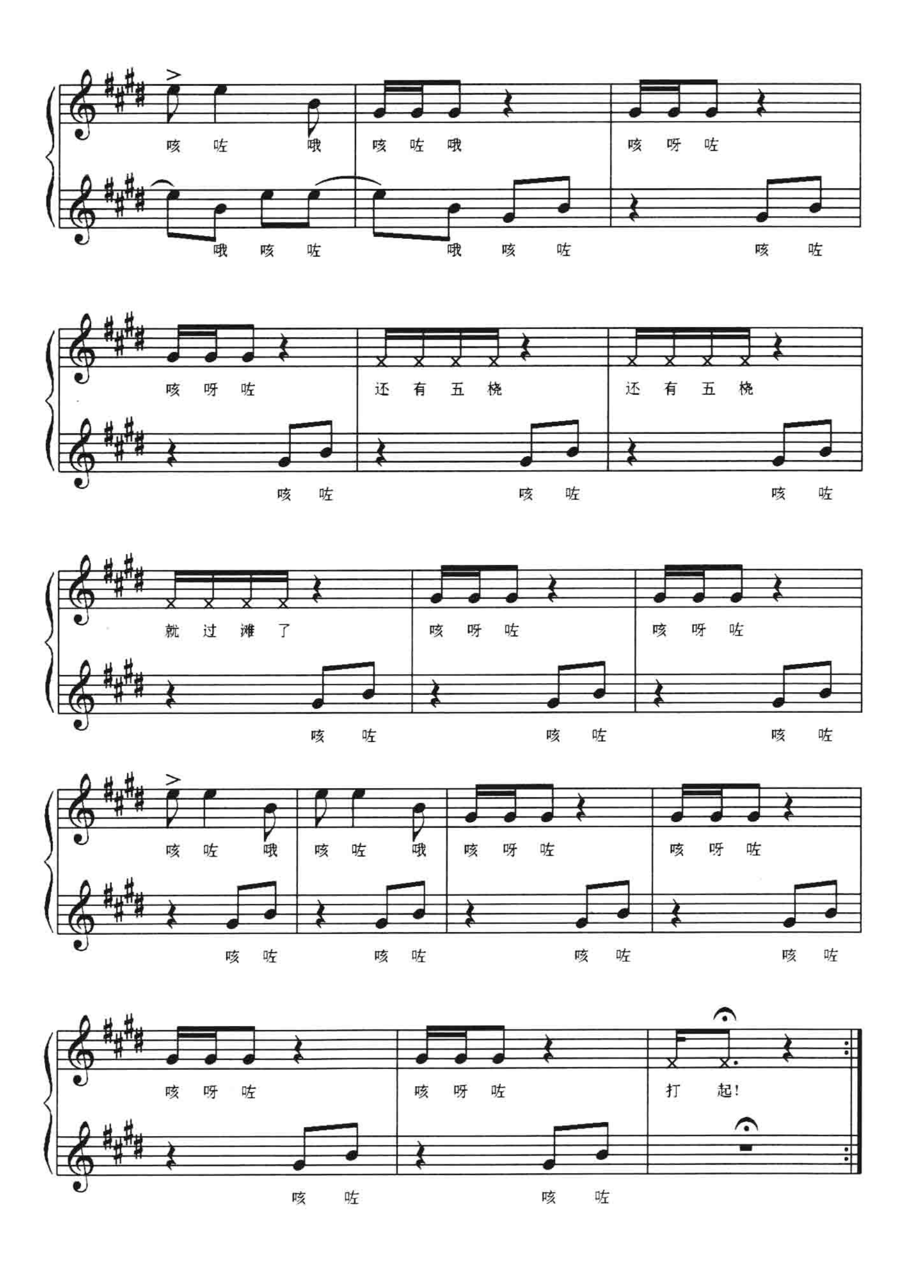
底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀 底 呀

嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨

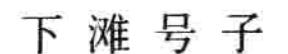
嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀 嗨 呀

拼命号子





咳 咗 哦
咳 咗 哦
咳 呀 咗
哦 咳 咗
哦 咳 咗
咳 咗
咳 呀 咗
还 有 五 桡
还 有 五 桡
咳 咗
咳 咗
咳 咗
就 过 滩 了
咳 呀 咗
咳 呀 咗
咳 咗
咳 咗
咳 咗
咳 咗 哦
咳 咗 哦
咳 呀 咗
咳 呀 咗
咳 咗
咳 咗
咳 咗
咳 咗
咳 呀 咗
咳 呀 咗
打 起!
咳 咗
咳 咗



领 哎 喂 来 吆 吔 哦 哎 喂 来 吆 吔 哦

和 嗨 嗨

哎 勿 喂 来 吆 哦 哦 吆 哦 吔 吆 吔 吆 哦

嗨

哎 喂 来 吆 吔 哦 哎 喂 来 咳 哟 咗 哦

嗨 嗨。

（陶鹏采编、作词，杜宇整理）

(二) 山间野外的抒情——《八月十五光华华》、《槐花几时开》、《想亲亲想在心眼上》、《瞅你两回》、《蓝花花》、《你像一朵花》、《从前我们最相爱》、《都达尔和玛丽亚》
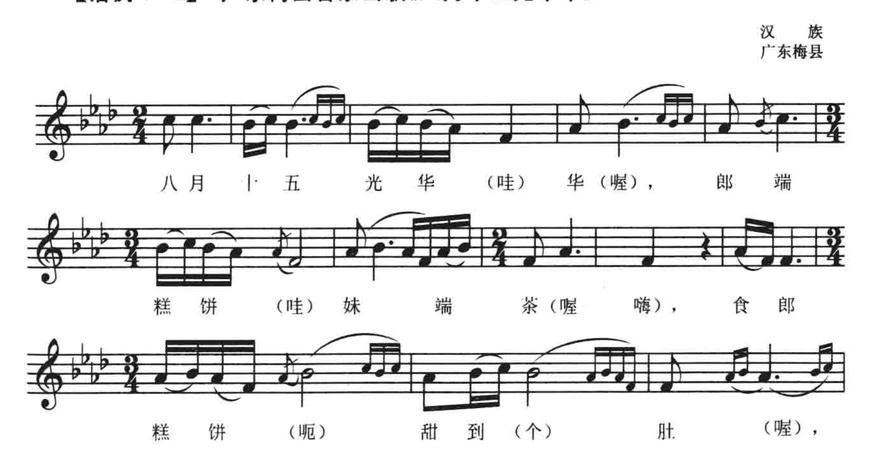
男大当婚、女大当嫁，这原本是天经地义的事，可是在封建礼教约束下的旧中国青年男女，只能凭“父母之命，媒妁之言”定下终身大事，
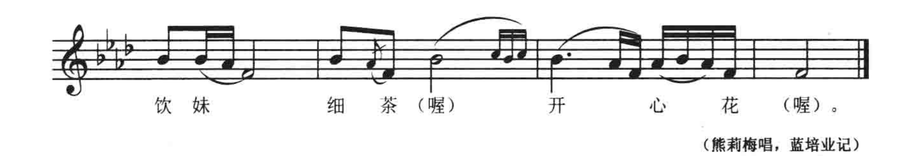
丝毫没有恋爱的自由和婚姻的自主。如果在城镇乡村的家庭里，年轻人当着长辈的面，对这种包办婚姻流露出埋怨或进行抨击的话，那是会被认为大逆不道的。因此，旧时农村，乡下的青年男女就只能趁着上山砍柴打草之际，来到山间野外，在人烟寂寥之处，对唱山歌，互诉衷情。

1.《八月十五光华华》

《八月十五光华华》是广东梅县的一首客家山歌。歌词用了“兴起”的手法，以“八月十五光华华”的景象描写开始，引起对于“月饼（糕饼）、茶”的联想，“郎端糕饼妹端茶”，再表达郎、妹之间的深厚情谊，“食郎糕饼甜到肚，饮妹细茶开心花”。曲调用五声音阶羽调式，音域在 a^1—e^2 之间。旋律以五声音阶式的级进为主，节奏自由、悠长，是在歌词语言节奏基础上的适度夸张，表达了朴素、深挚的柔美之情。

【谱例 1-2】 广东梅县客家山歌《八月十五光华华》
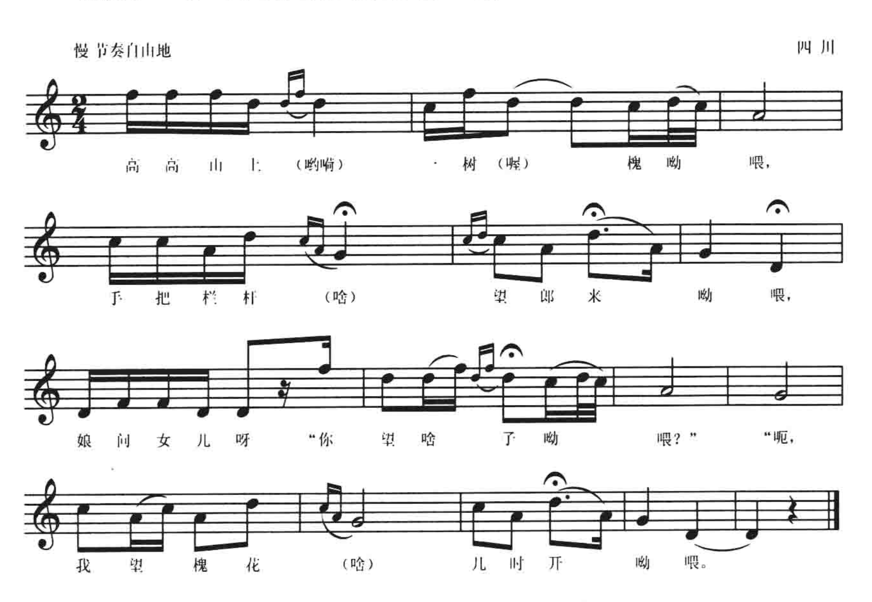




（熊莉梅唱，蓝培业记）

2.《槐花几时开》

《槐花几时开》是四川、重庆的神歌，又名晨歌。在川南的宜宾地区和重庆市部分郊区，过去在“巫门起教”还愿中有“陪神”法事，伴随这种法事而歌唱的歌曲称为神歌。后来，其内容逐渐发生变化，多以唱情逗趣和历史故事为题材，并传唱于山间野外，加进大量男女爱情的内容，于是演变为别具风格的山歌。

《槐花几时开》以一个女子自述生活小故事的口吻来表达对自由爱情生活的向往。全曲由起承转合的四个乐句构成。第一乐句在高音区起唱，以高亢嘹亮的旋律唱出：“高高山上一树槐”，具有兴“起”的意味；第二乐句是“承”，在中音区唱出一个与前句相呼应的旋律：“手把栏杆望郎来”，突出了“望”（眺望、盼望）的意境；第三乐句是“转”，在低音区以朗诵性的旋律音调唱出“娘问女儿呀”，再以十度上行跃上高音区提出问题：“你望啥子”；接着以一个长音 re 唱出的“哎”，似乎是女子的思索，最后，她机智地回答：“我望槐花几时开”，一语双关，喻义巧妙，旋律再现第二乐句，意境也与第二乐句相呼应，成为“合”部。全曲既有对比又有统一，结构完整，意境鲜明，生动地塑造了一个纯洁朴实的少女望着槐树，等候心上人，向往爱情自由、追求自主婚姻的形象。

【谱例 1－3】 四川、重庆民歌《槐花几时开》
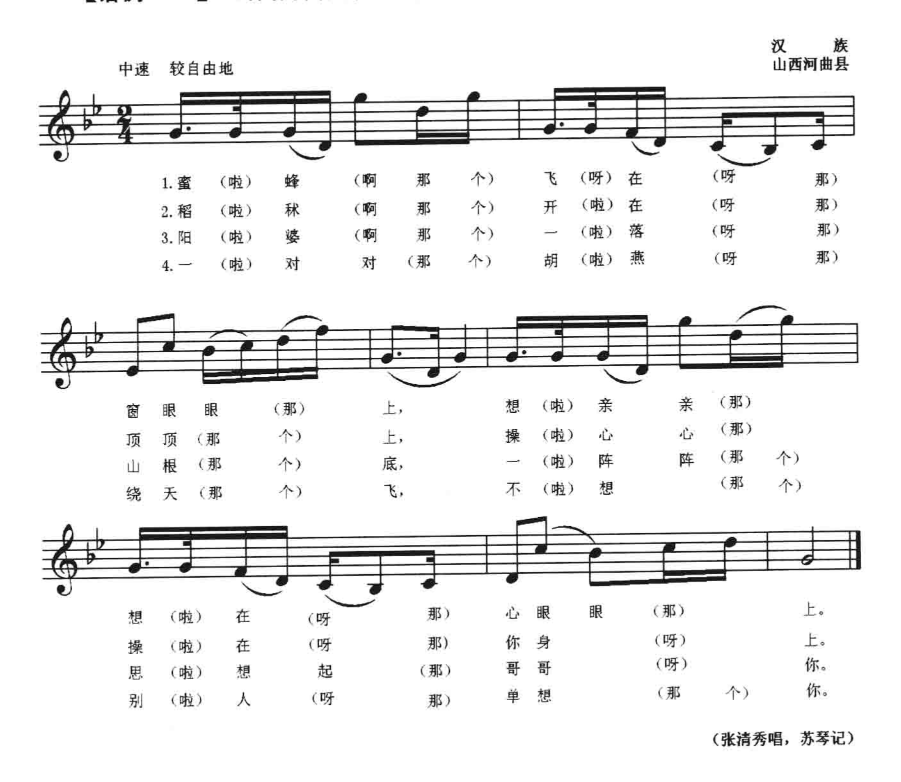


3.《想亲亲想在心眼上》

《想亲亲想在心眼上》是一首山西河曲县的山曲。其歌词由上下句构成一段，上句多用“比”、“兴”，下句直抒真情。如：以上句“蜜蜂飞在窗眼眼上”为比喻，引出下句“想亲亲想在心眼眼上”；由上句兴起“稻秫开花顶顶上”，引出下句“操心心操在你心上”；由上句兴起“阳婆一落山根底”，引出下句“一阵阵思想起哥哥你”；由上句兴起“一对对胡燕绕天飞”，引出下句“不想别人单想你”。其旋律以四度、七度、八度、十一度的大跳进行为特点，和五声音阶式级进相结合，表达了火焰般燃烧的热情。这种感情表达方式与河曲一带的自然风貌、人的性格素质是甚相吻合的。旧时，“交通靠走，通讯靠

吼”，养成“打是疼，骂是爱”的习惯，因此，男女之间的谈情说爱也只能用喊，如果不喊，不用这种大幅度跳进的旋律进行的话，人家还会嫌你“娘娘腔”呢！这就是音乐中的“河曲人”、“北方人”，是河曲人、北方人的爱情表达方式。

【谱例1-4】 山西河曲民歌《想亲亲想在心眼上》
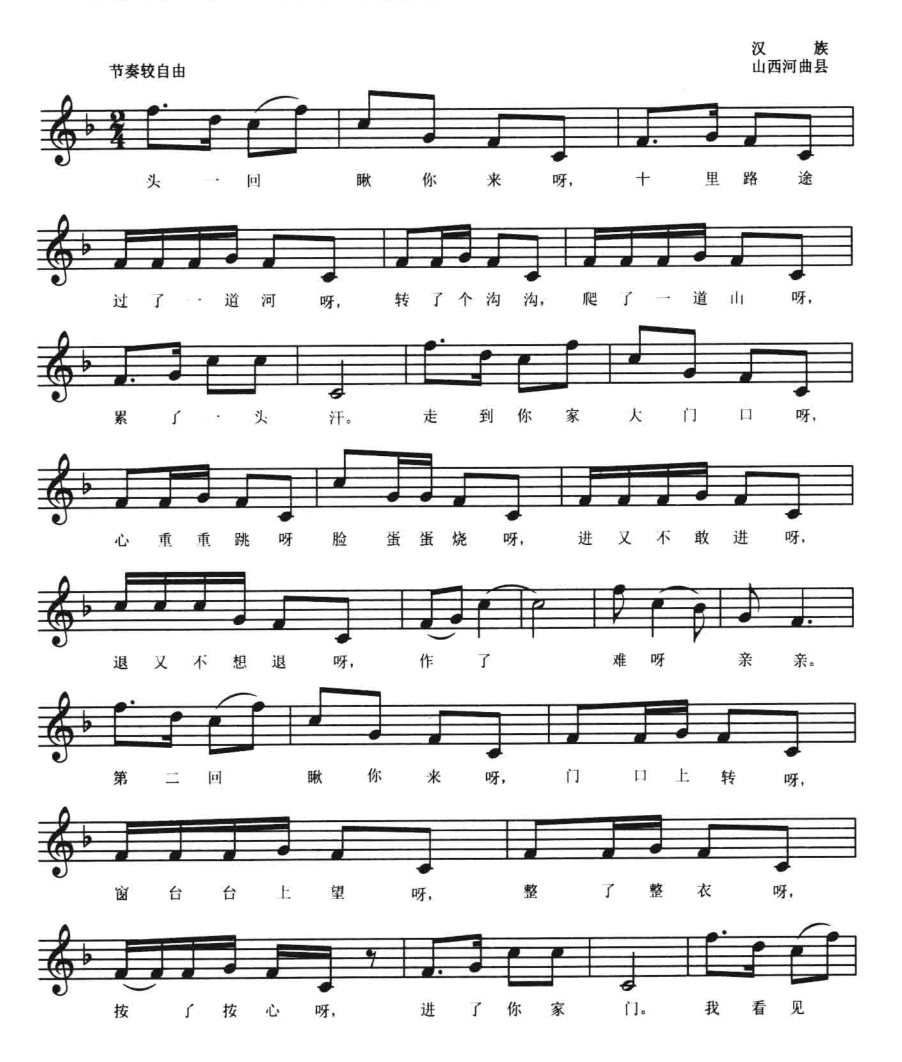


（张清秀唱，苏琴记）

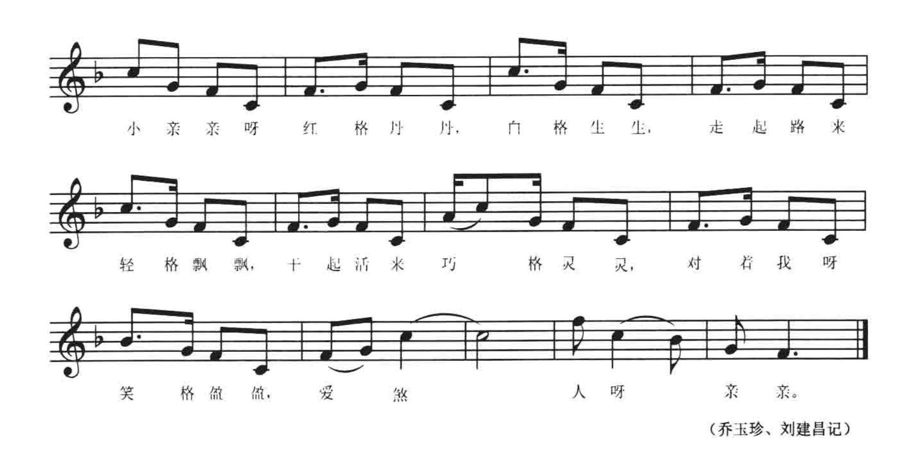
4.《瞅你两回》

《瞅你两回》也是一首山西河曲县的山曲。其歌词句式与《想亲亲

想在心眼上》相比较而言，有了较大的突破，运用了大量垛字句来扩充篇幅，丰富内容。第一段歌词，正格应当是“头一回瞅你来累了一头汗，走到你家大门口作了难呀亲亲”，加上垛字句后变为：“头一回瞅你来呀，十里路途过了一道河呀，转了个沟沟爬了一道山呀，累了一头汗。走到你家大门口呀，心重重跳呀脸蛋蛋烧呀，进又不敢进呀，退又不想退呀，作了难呀亲亲。”上句增加了22个字，对主人公的行为动态作了详细的描述；下句增加了23个字，对主人公的心理活动作了细致的表现。第二段歌词的正格应当是“第二回瞅你来进了你家门，我看见小亲亲爱煞人呀亲亲”，加上垛字句后变为：“第二回瞅你来呀，门口上转呀，窗口台上望呀，整了整衣呀，按了按心呀，进了你家门。我看见小亲亲呀红格丹丹，白格生生，走起路来轻格飘飘，干起活来巧格灵灵，对着我呀笑格盈盈，爱煞人呀亲亲。”上句增加了22个字，使主人公的动态得到更为生动的描述；下句增加了33个字，表达了对小亲亲可爱的颜脸、动作的赞美，倍感亲切动人。旋律音调以高音do、中音sol、re、do、低音sol为骨干，具有多重四度音程连接的特点，高亢嘹亮。其结束句出现fa音，使音乐更具动情效果。与歌词中的垛字句相适应，旋律中用了同一音型（do—re—do—低音sol、中音sol—re—do—低音sol）的多次反复，并由此引起音乐结构的扩充，使原来第一段（4＋6）结构变为（8＋10），第二段由原来的（4＋6）变为（8＋14）。音乐感情的表达显得更加活灵活现、生动逼真，表现了旧时背着父母、追求自由恋爱的年轻人，既大胆又细心、既热情又害羞、既心爱又心怯的矛盾心理。

【谱例 1-5】 山西河曲民歌《瞅你两回》





（乔玉珍、刘建昌记）

5.《蓝花花》

《蓝花花》是流行于陕西省北部的一首信天游。

信天游，又叫顺天游，是陕北地区的一种民歌演唱形式。当地人民在日常生活中，往往触景生情，即兴编唱，用高亢悠长的旋律，酣畅淋漓地抒发自己的感情，故称之为“信天游”，即：让人的内心感情，随着歌声在蓝天、大地尽情地遨游。
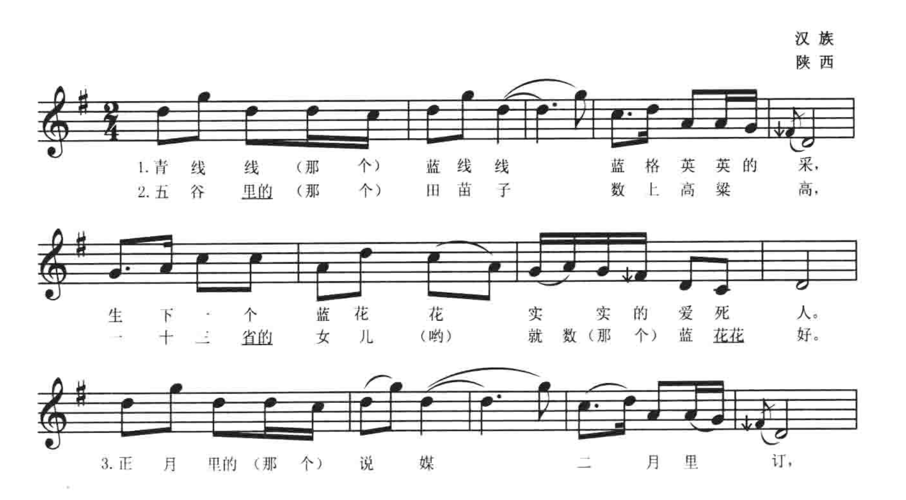
蓝花花是一位女孩子的名字，传说她生长在陕北固临县临镇某村，长得美丽动人，并且爱上了同村的一位小伙子。可是在那婚姻不得自由的旧社会里，蓝花花被周家地主强娶了，悲愤不已，拼死反抗，以悲剧告终。因此，人民群众就创作了这首《蓝花花》来歌唱这一深受封建婚姻制度迫害的“人”，让歌声在故土、蓝天遨游，表达人们对爱情不得自由、婚姻不得自主的控诉和反抗。
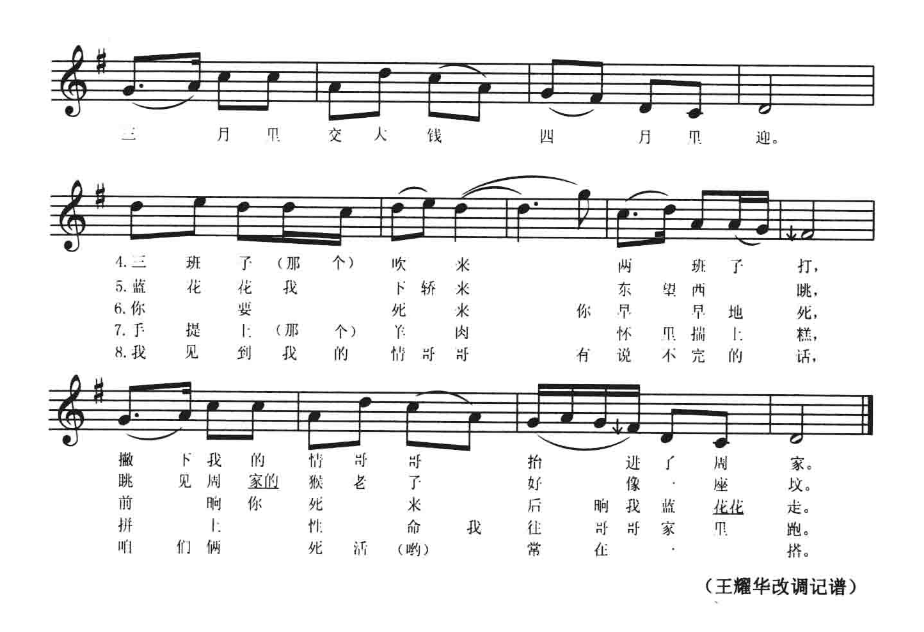
其唱词用了巧妙的比喻手法，以陕北人最喜爱的蓝得发亮的“青线线蓝线线”来比喻蓝花花的可爱动人，以“五谷里的田苗子数上高粱

高”来比喻蓝花花的出类拔萃。整首歌词用朴素的叙事手法生动地描述了这一悲剧故事。

其曲调运用了这一带民间音乐常用的“苦音”音阶：sol、ꜜsi、do、re、fa、sol，强调中国传统音乐中“偏音”（ꜜsi、fa）的运用，突出其悲凉、凄楚的悲剧色彩。歌唱旋律一开始就在高音区出现四度跳进，经多次重现，逐渐向低音区降落，呈“高、平、落”趋势，更加深了激越悲愤感情的表达。全曲曲调采用“一曲多变运用”的创作方式，以第一段唱词所用的旋律、节奏为基础，在演唱以下各段唱词时，根据唱词内容、故事情节、感情变化等需要，对旋律、节奏进行必要的变化，使其情绪时而抒情，时而怨愤，时而急促紧张，时而平静叙述，生动地表现了蓝花花这一典型环境中的典型人物及其典型的内心感受，唱出了一首纯真爱情的悲壮赞歌。

【谱例 1－6】 陕北民歌《蓝花花》





（王耀华改调记谱）

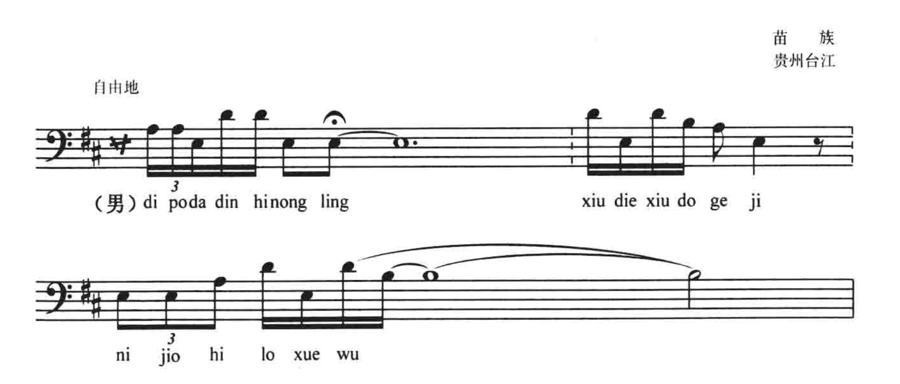
6. 游方歌《你像一朵花》
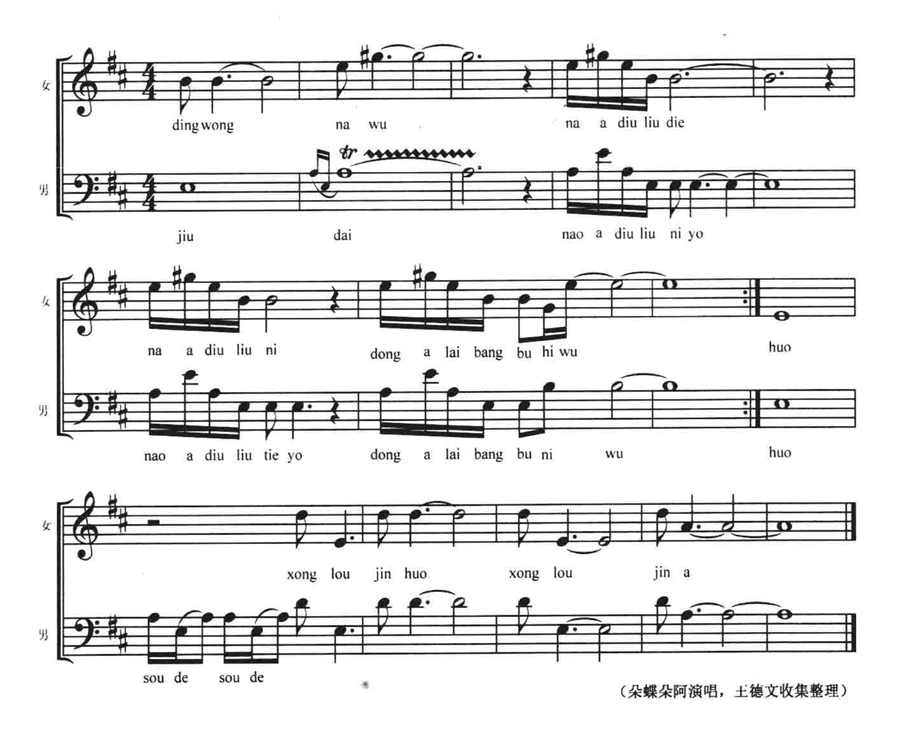
然而，在汉族居住的边远地区，部分少数民族居住地，“山高皇帝远”、封建婚姻制度不能约束的地方，也有青年男女自由恋爱的习俗，或者在户外“玩山”、“走坡”，交游嬉戏、对歌言情，或者在村边公房聚会“玩场”“串小姑娘”，以乐抒情、以歌谈心。贵州东部、东南部苗族村寨的村头寨尾，或在山坡上，或在河岸边，都有专供男女青年谈情说爱、对唱情歌，公开进行社交活动的场所，称“游方场”。在这种场合唱的歌，称为“游方歌”，苗语叫“恰游”，即唱情歌的意思。游方歌十分丰富多彩，并且有一定的程序。男女青年隔着山坡相互招呼、相互邀约，多用高亢嘹亮的飞歌曲调沟通关系，称“邀约歌”；初次见面，双方唱自谦的内容，婉转含蓄，饶有风趣，称“见面歌”；再次相见，互相探访对方

的婚姻状况，诙谐风趣，在逗趣取乐中增进了解，称“探问歌”；初步了解，相互鼓励，要珍惜年华，不可错失大好时光，唱出赞美青春的“青春歌”；爱情种子萌发，相互产生好感和爱慕之情，互相夸赞，唱起了“赞美歌”；随着感情的增进，男女青年通过炽烈似火的歌声，把真诚的爱情传达给对方，便唱起了“相恋歌”；进入深恋以后，恋人从内心深处发出自由成婚的誓愿，表达对自主婚姻的热切追求，唱出了“求爱歌”、“成婚歌”；当共同愿望遭受挫折，缔结良缘的意愿无法实现时，就相约逃婚，到他乡建立家园，于是唱出“逃婚歌”；婚姻破裂，便唱“离婚歌”、“断心歌”、“单身歌”等，抒发内心的忧伤和悲愤。

《你像一朵花》是黔东南台江县方召乡一带苗寨青年男女歌唱的一首“相恋歌”。歌词用朴实优美的语言，表达了相互之间的热情赞美和深挚的爱慕。节奏自由舒展，旋律婉转细腻、深情柔美，好像是发自内心的喃喃诉说；清澈透明的音色，男女声部之间四度、五度音程的结合，谐和协调，融洽圆满，具有天人合一、浑然一体、情深意挚的意境。

【谱例 1-7】《你像一朵花》





（朵蝶朵阿演唱，土德文收集整理）

歌词大意：你像一朵花，开在半山崖。有心想摘采，又怕被刺扎。如果你愿意，我定把崖爬。不怕被摔死，把你摘回家。得你才甘心，干活心也踏。

7.《从前我们最相爱》

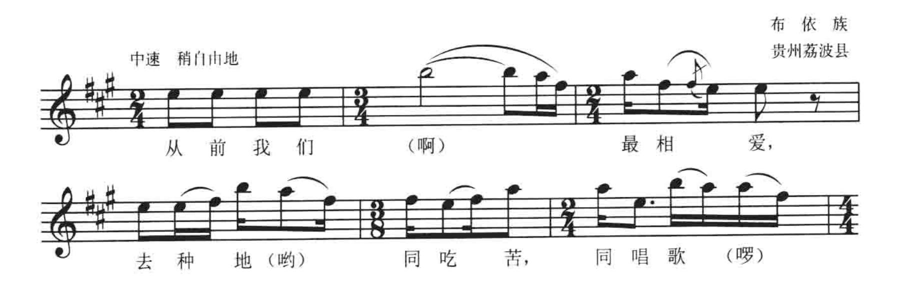
浪哨歌是流布于贵州南部、西南部、西部布依族聚居区的一种择偶歌。又称玩表歌、花歌、门墙歌。在当地，布依族居民进入青春期即可离群到向阳地段对唱浪哨歌。一般有如下几个阶段：
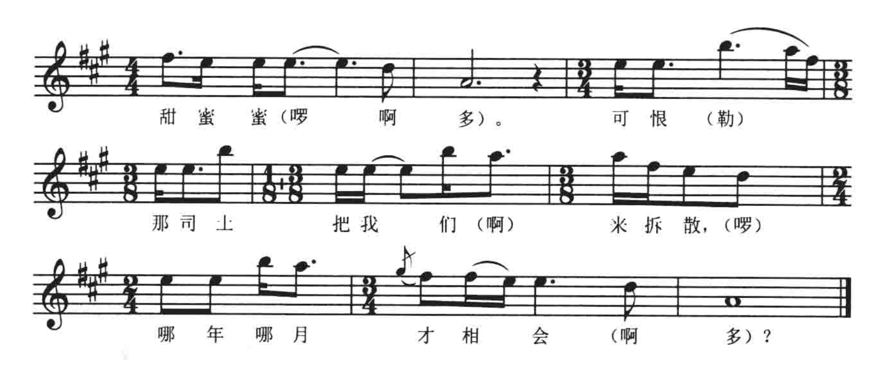
①相识。是“起歌”，开始男女青女初次见面、自我谦虚地表白相交唱歌的来由；接着是“初识”，以巧妙的比兴，表达对对象的好感和敬意，倾诉结交的迫切心情；继而是“试探”，探询双方结交、对歌的诚意，

是对缔结婚姻的投石问路。②盘诘。经过相识阶段的歌唱,相互间建立了感情基础,便进行互相盘考,询问姓名、年龄、婚否、是否同姓宗亲、生活习惯、生产知识、劳动能力、道德情操等。以风趣而富于娱乐性的对唱,赛智赛德,考察人品、学识,考验相互间的忠诚和爱情。③情深。在盘诘过程中增进了解后的伙伴,把倾慕之情化作赞美的歌声,双方进入深挚缠绵的蜜恋阶段,尽诉质朴、纯真的情爱,编织未来幸福生活的图画。④定情。以上各阶段的倾心歌唱,使双方深涉爱河,于是山盟海誓,互致恩爱,交换信物,定下终身。

《从前我们最相爱》是一首流传在贵州荔波一带的浪哨歌。歌词以直率的口吻表达了对爱情的忠贞:“从前我们最相爱,去种地同吃苦,同唱歌甜蜜蜜。”音乐结构属于以上下句为基础作变化反复的复乐段。旋律音调主要由徵类色彩的窄腔音列和 sol—高音 re 之间的五度跳进构成,尤其对 sol—高音 re 和中音 la—高音 re、高音 do—中音 sol 等五度、四度跳进的强调,更突出了不受约束的自由恋爱直率感情的倾诉。两个下句的结束处出现 sol—fa—do 的旋律音调,形成往上四度调转换的“尾转”,色彩鲜明。

【谱例 1-8】 布依族浪哨歌《从前我们最相爱》





（覃家祥唱、继昌记）
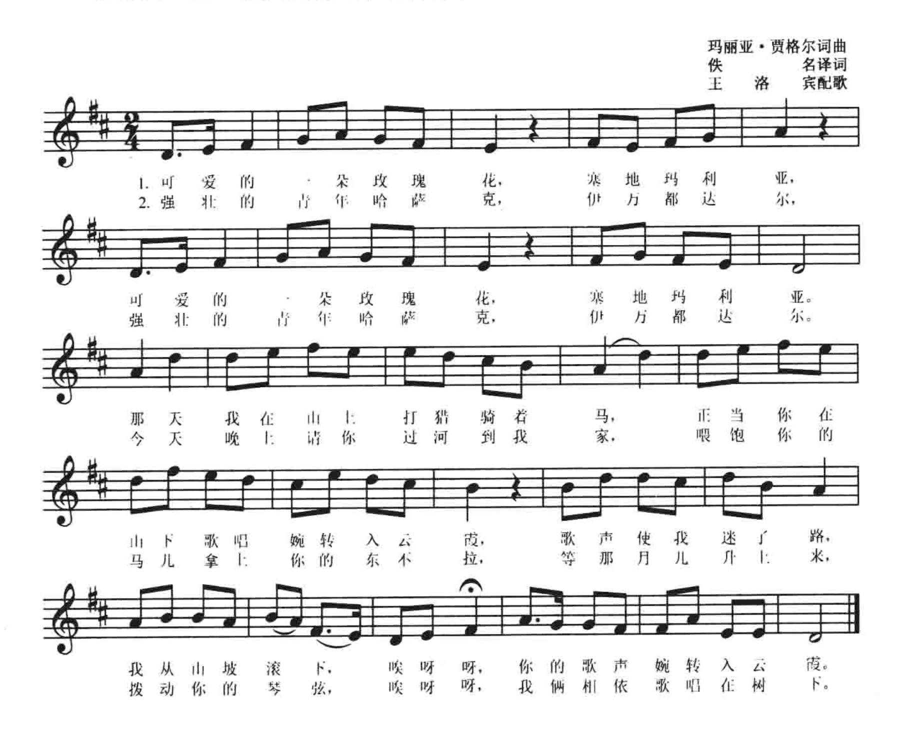
8.《都达尔和玛丽亚》

像哈萨克族这些拥有充分恋爱自由和婚姻自主权利的民族，他们在爱情歌曲中所表达的感情就更加热情洋溢、豪爽率真。

《都达尔和玛丽亚》是一首哈萨克族情歌。歌中“骑马打猎、歌声迷路”和“月下聚会、相依歌唱”的故事动人心弦，婉转抒情、激动豪迈的旋律沁人心脾。曲调由带变化再现的两段体构成：A($a + a^1$) + B($b + c + d + a^2$)。A 段，节奏规整，旋律活动在中低音区的五度音域内，全是二度级进，具有平稳、流畅的意味。B 段的 b、c、d 三个乐句与前形成鲜明的对比，一开始就以五度、四度跳进攀上高音区，旋律在 sol—高音 mi 的高音区回旋，高亢热情；由于仍以级进连接为主，所以，在激情中不失抒情，在热烈中隐含柔情，到第三乐句逐渐下行，渐趋平静，至第四乐句(a^2)再现第一乐段音乐素材，形成首尾呼应，回到婉转抒情的颂唱之中。本曲表现了不受封建婚姻制度约束的哈萨克族人的爱情表达方式——婉转中有激情，柔美中显豪迈；哈萨克族人的音乐思维方式特点——注重对比，对比中有统一；层次鲜明，高潮突

出，起伏跌宕，排比有序。

【谱例 1-9】 哈萨克族民歌《都达尔和玛丽亚》



(三) 里巷歌谣——《孟姜女》、《走西口》、《绣荷包》和《摇篮曲》

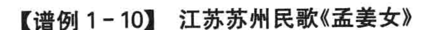
小调歌曲指的是庶民百姓在日常生活中歌唱的一种抒情小曲。它多在城镇、乡村中形成发展起来。如果说，山歌是“山野之曲”的话，那么，小调就是“里巷歌谣”。一般说来，除劳动号子、山歌以外，其音

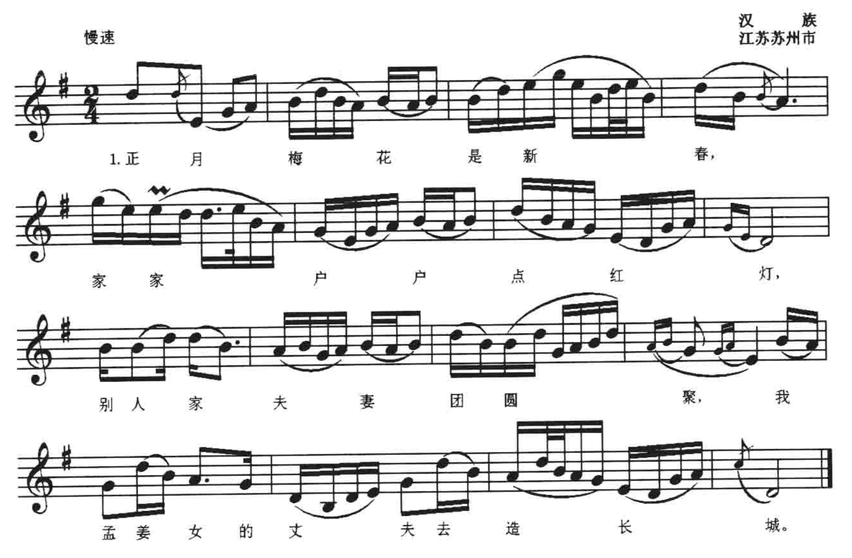
乐形式比较规整、节奏匀称、旋律委婉流畅、感情表达比较曲折细腻的民歌，都属于小调。

民间小调歌曲不像号子那样伴随着劳动生产，也不像山歌那样在山间野外歌唱，而是流传于村里的街头巷尾或室内，常常通过庶民百姓某一生活场景、历史故事的歌唱来揭示社会矛盾。所以，在某种程度上它所反映的问题往往更带有普遍的社会意义，如《孟姜女》、《月儿弯弯照九州》等。

1.《孟姜女》

《孟姜女》是一首在中国各地得到广泛流传的小调歌曲。歌词运用了小调歌词常用的"数序体"写作手法，从一月唱到十二月，或唱春、夏、秋、冬，以孟姜女自述的形式，描述了她的丈夫万喜良受繁重劳役之苦客逝他乡，孟姜女千里寻夫、祭悼的悲凉境况。以此表达了旧中国庶民百姓对于繁重劳役带来的苦难的怨诉之情。曲调属于小调歌曲中常见的起、承、转、合四句体单乐段结构。以一个曲调为基础，演唱十二段唱词，其旋律、节奏根据唱词内容的需要进行变化，具有抒情与叙事相结合的特点。在流传过程中，这一曲调被广泛运用，形成了一个庞大的《孟姜女调》及其变体构成的曲调系统，其中，既有因语言和各民族、各地域习惯性音乐语汇不同而引起的民族性、地域性变体，也有适应戏曲、曲艺、歌舞、器乐等体裁特点需要而进行变化的体裁性变体。江苏省苏州市《孟姜女》曲调，速度缓慢，节奏纡徐，旋律多加花装饰，在五声性邻音级进的基础上偶尔出现七度（sol—低音 la）、五度（sol—do、re—低音 sol）进行，具有浓郁的江南小调歌曲的特点，是江南人对孟姜女这一故事的委婉、深情、怨愤、悲凄的阐释。


【谱例1-10】 江苏苏州民歌《孟姜女》



余段歌词：
2. 二月杏花暖洋洋，燕子双双到南方，燕窠修得端端正，孤孤单单女孟姜。
3. 三月桃花是清明，桃红柳绿正当春，家家坟上飘白纸，孟姜女家坟上冷清清。
4. 四月蔷薇养蚕忙，姑娘双双去采桑，桑篮挂在树枝上，揩把眼泪采把桑。
5. 五月石榴熟黄梅，黄梅发水落下来，家家田间黄秧莳，孟姜女田中草成堆。
6. 六月荷花热难当，蚊子飞来叮胸膛，猛吃孟姜千口血，莫叮我夫万喜良。
7. 七月风仙七秋凉，家家都要做衣裳，青红蓝绿都做到，孟姜女家中是空箱。
8. 八月木樨雁门开，孤雁脚下带霜来，闲人只讲闲人话，孟姜女心中苦哀哀。
9. 九月菊花是重阳，重阳美酒扑鼻香，慢慢筛来我不吃，思念我夫万喜良。
10. 十月芙蓉稻上场，牵砻掼稻纳皇粮，家家都有皇粮完，孟姜女家里身抵当。
11. 十一月雪花满天飞，孟姜女千里送寒衣，前面乌鸦来领路，到了长城冷凄凄。
12. 十二月腊梅过年忙，家家户户祭祖上，别人家都有猪羊杀，孟姜女家中空荡荡。
13. 十二月花名都唱完，关公听得也心酸，开开关来让我走，孟姜女一去不回来。
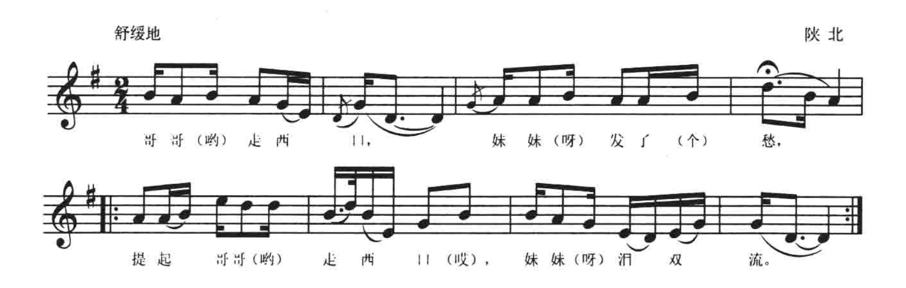
（尹斯明、顾法林唱，张仲樵记）

2.《走西口》

旧时，山西西北部的河曲和陕西府谷一带的农民，由于当地土地贫瘠，加上连年干旱，又受到统治者的层层盘剥，过着饥寒交迫的生活。所以，他们不得不背井离乡，“走西口”到外地谋生，长年流落异地，甚至于客死他乡。因此，每当送别亲人时，家人的心情是十分痛

苦、凄切的。《走西口》就是当时当地人们这种悲苦生活的写照和难分难舍感情的自然流露。歌词描述了一个送别的场面：哥哥走西口，妹妹泪长流，手把手儿，送出大门口。千叮咛，万嘱咐，知心话儿你记心头：不能交朋友，回家把妹妹守。由四个乐句构成一个乐段、以单乐段的反复和变化反复为基础的曲调，节奏在平稳中突出了切分音的颤动，似乎是悲切中的抖擞；旋律在级进下行的愁怨中间穿插以回绕曲折的委婉倾诉和四度上行攀升的激情，具有恳切、真挚的感情特征，表达了生活在最底层的农村女子的深挚的爱和热切的期盼。令人回肠荡气，为之动容。

【谱例 1－11】 陕北民歌《走西口》
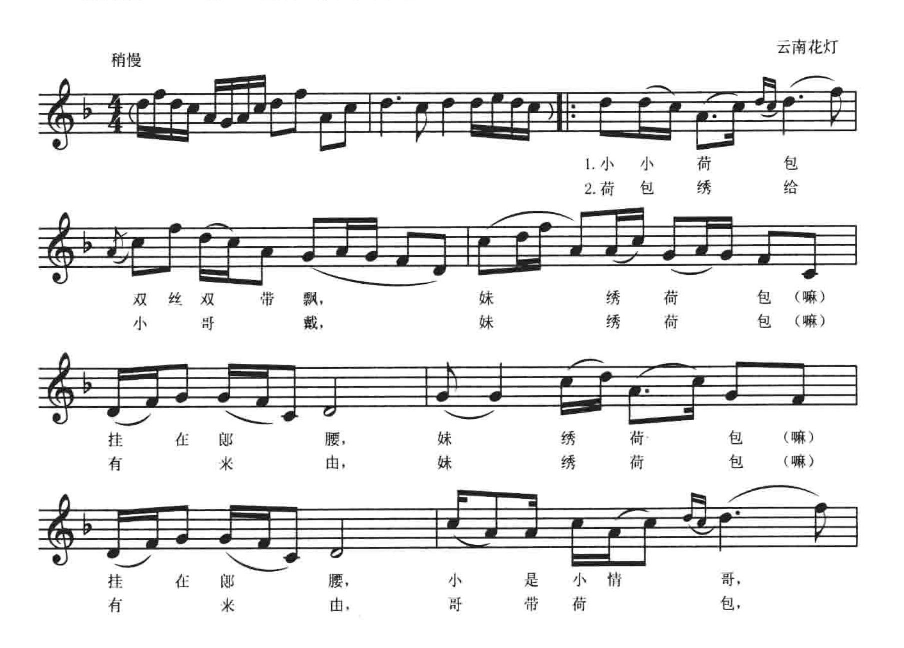


3.《绣荷包》

以“绣荷包”为题材内容的小调歌曲，几乎在中国各地都有。旧时，闺中女子往往借物寓情，在绣荷包的每一针每一线里蕴含着无限的情意，寄托着她们对心上人的真挚爱情和深切的思念。

云南《绣荷包》的歌词，表达的是一个热恋中的女子一边绣着荷包一边思念情郎的感情。“小小荷包双丝双线挑，妹绣荷包坠郎腰。小是小情哥，等是等等着，不等情郎要等哪一个？荷包绣给小哥带，妹绣

荷包有来由。哥带荷包街前走,妹有心来要哥求。"曲调柔婉清新,深挚动人。第一乐句开始在高音区,由羽类色彩的窄腔音列构成(la—sol—mi—sol—la、la—sol—mi、re—do—低音 la),明亮、委婉;第二乐句在平稳进行中突出旋律的大跳进行(la—高音 do—中音 mi、re—do—低音 sol),跃动着青春的活力和炽烈的爱恋。扩张乐句是对第二乐句的补充和部分变化重复,使其青春活力和炽烈爱恋的表达得以加深。在这里表现的是一个生活在云南这一边陲地区的汉族女子,既有受封建礼教约束感到羞涩而采用委婉方式来表达爱情的一个方面,又有对自由爱情追求的热切愿望和在当地习俗影响下所形成的开朗率真的气质特点。

【谱例 1-12】 云南民歌《绣荷包》



等 是 等 等 着 不 等 情 妹（嘛）
街 前 走 妹 有 心 来（嘛）

要 等 哪 · 个？ 1. 不 等 情 妹 嘛
要 哥 求。

要 等 哪 · 个。

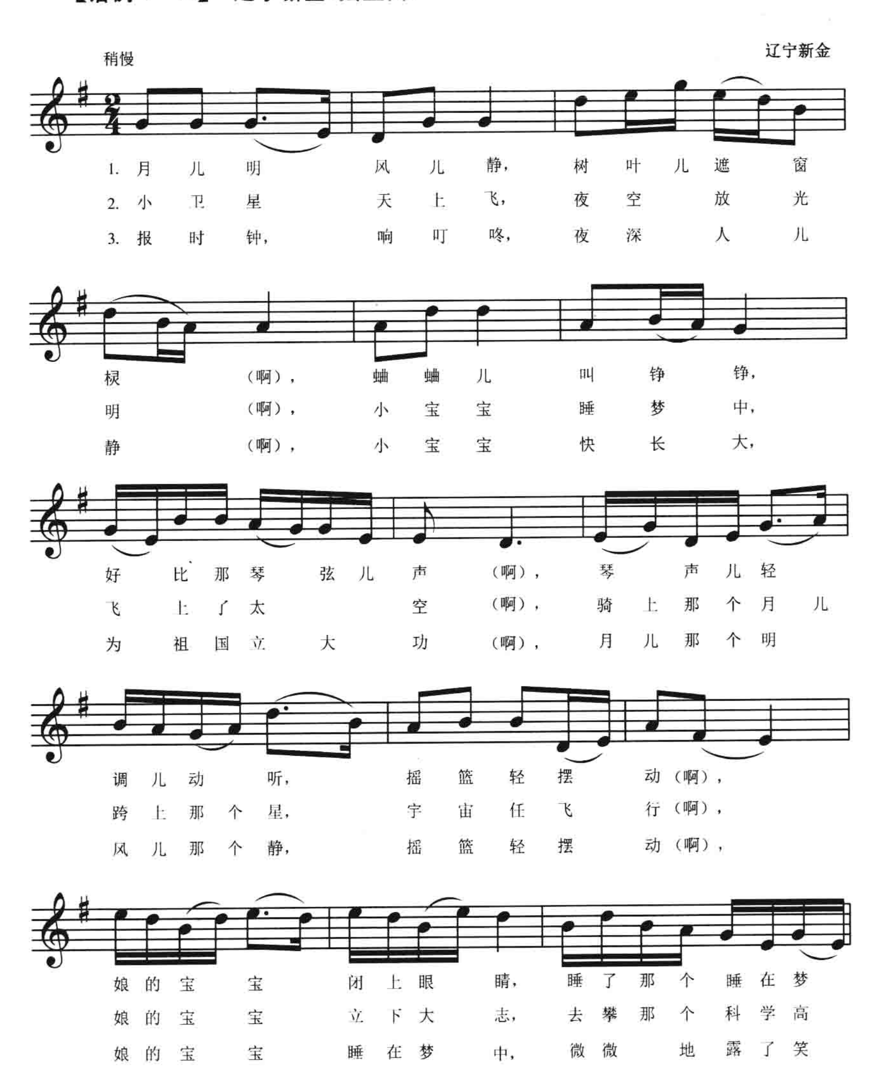
2. 妹 有 心 来（嘛） 要 哥 求。

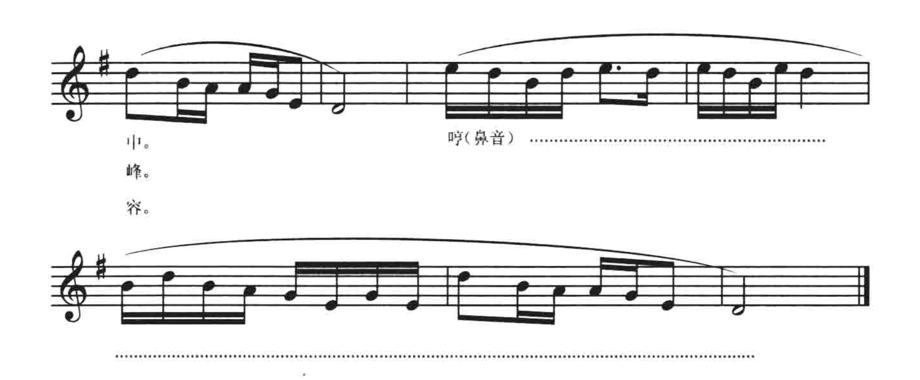
4.《摇篮曲》

摇篮曲作为一种歌唱，是母亲或祖辈对下一代的挚爱和期望的寄托。

辽宁新金的《摇篮曲》是一首由母亲唱出来的摇儿歌。其曲调来源于《孟姜女调》，但是根据摇儿歌的要求做了许多变化，一是速度变慢、节奏拉宽，使之与摇儿动作的徐缓、舒展节奏相吻合；二是旋律进行中强调邻音级进和先现音的运用，尤其是先现音的大量运用，使音乐情绪显得平稳、安定，而与摇儿、催眠的情绪相适应；三是鼻音哼鸣的结束乐句的运用，更具有催儿入睡的意境。全曲塑造了一个富有诗意的境界：月儿明，风儿静，蛐蛐鸣叫好似琴弦声。母亲坐在摇篮旁，细心照看，轻声唱吟，寄托着无限希望，抒发着深深挚爱。

【谱例 1-13】 辽宁新金《摇篮曲》





(四) 民俗歌舞音乐——云南花灯《螃蟹歌》、蒙古族《安代舞》、汉族《荷花舞》

民俗歌舞音乐指的是伴随着民俗舞蹈的歌唱和器乐演奏。

中国境内各民族的舞蹈种类繁多,形式多样。在汉族地区普遍流传的有龙舞、狮舞、秧歌、花鼓、打莲湘、跑旱船、车灯、太平鼓、竹马灯、高跷等。在各类中还有多种变体,例如龙舞就有:龙灯(火龙、彩龙)、布龙(打龙)、草龙、段龙、百叶龙、板凳龙、纸龙、香火龙、星子龙、鲤鱼龙、牛龙、罗汉龙、花篮龙、断头龙等几十种。同是流传于北方各地的秧歌,河北、山东、陕西、东北等地的跳法各不相同;同是西南的花灯,云南、贵州、四川的表演方式各异。少数民族的歌舞更是多样,蒙古族有安代舞,鄂尔多斯舞,朝鲜族有农乐舞,维吾尔族有刀郎舞,藏族有果谐、弦子、堆谢、囊玛,瑶族有长鼓舞,苗族有芦笙舞,侗族有多耶,土家族有摆手舞,高山族有欢乐舞,畲族有龙头舞、捕猎舞、铃刀舞、龙伞舞等。这些民俗歌舞及其音乐都成为各族人民生活、思想、感情、情绪

和愿望的反映。

1. 云南花灯《螃蟹歌》
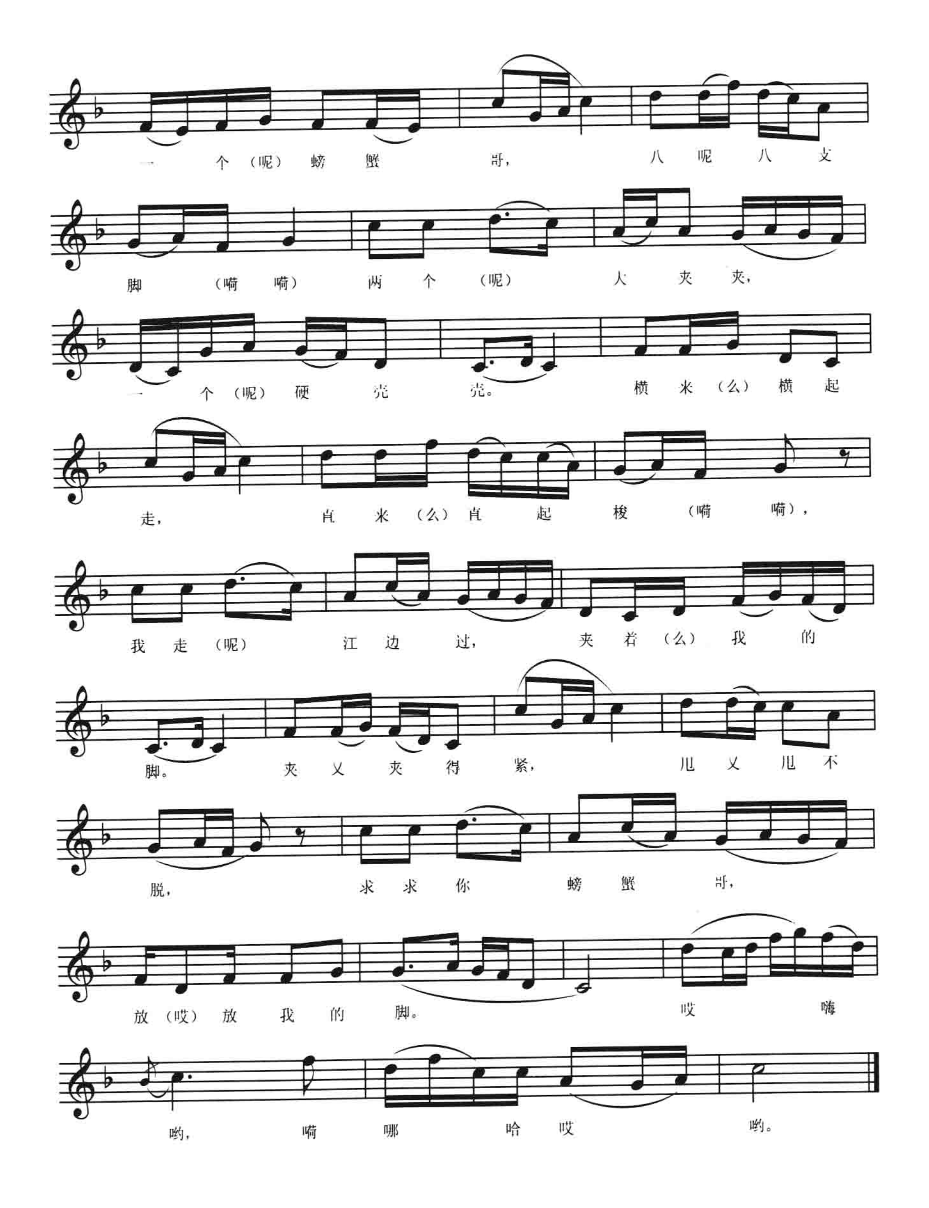
花灯是流传在云南汉族农村的一种歌、舞或歌、舞、剧综合的艺术形式。后者属于戏曲，前者属于歌舞。花灯歌舞有灯舞、团场等形式。其中，灯舞有龙灯、狮灯、凤引麒麟、鹤蚌、彩船、唐僧取经、霸王鞭等。团场主要有灯笼舞等。

《螃蟹歌》是云南花灯中的一个团场节目，即在广场上表演的集体歌舞形式。表演时载歌载舞，舞蹈成分较强。扇子和手巾是离不了的道具。扇子的舞蹈成为花灯舞蹈的基础，有多种步法，如：转扇、翻扇、摇扇、摆扇、抖扇、荡扇、按扇、甩扇、敲扇等，以各种动作来表现各种人物、各种情绪。舞蹈动作与歌词没有直接的联系。在花灯《螃蟹歌》中，虽然其歌词内容是唱："一个螃蟹哥，八呢八只脚，两个大夹夹，一个硬壳壳。横来横起走，直来直起梭，我走江边过，夹着我的脚，夹又夹得紧，甩又甩不脱。求求你，螃蟹哥，放放我的脚。"但是其舞蹈并没有去模仿螃蟹的动作、形态，而是表现了一种欢快、乐观的情绪，表达了云南人热爱生活的乐观主义精神和热爱家乡、热爱祖国的爱国主义情怀。在他们的舞步中，体现了一种蓬勃向上的热情和青春的朝气。舞步和歌舞曲成为当地人民乐观爽朗精神面貌的象征。

【谱例 1－14】 云南花灯曲《螃蟹歌》

云南花灯
杨放记谱




一 个（呢）螃 蟹 哥，八 呢 八 支
脚 （嗬 嗬） 两 个 （呢） 大 夹 夹，
一 个（呢）硬 壳 壳。横 来（么）横 起
走，直 来（么）直 起 梭 （嗬 嗬），
我 走（呢） 江 边 过，夹 若（么）我 的
脚。夹 又 夹 得 紧，甩 又 甩 不
脱，求 求 你 螃 蟹 哥，
放（哎）放 我 的 脚。哎 嗨
哟，嗬 哪 哈 哎 哟。

2. 蒙古族《安代舞》

安代舞是蒙古族的代表性民间歌舞之一。

传说很久以前，科尔沁草原有父女二人相依为命，姑娘突然得了一种怪病，说笑无常，不知饥饱，求神拜佛，救治无效。老父亲用牛车载她四处寻医。走到库伦旗境内时，车轴断裂，女儿病情加重，气息奄奄，老人绝望中仰天悲歌，众人被感动得随声应和，情不自禁地跟随老人围着牛车边歌边舞。听到歌声的女儿逐渐苏醒过来，悄然走下牛车，尾随众人奋力起舞。经过一段时间的歌舞，汗如雨注，心情舒畅，病势好转。此后人们就仿效这种绕圈唱跳、载歌载舞的方式，为患有类似病症的青年妇女治病，取名"安代"。这一舞蹈还成为求雨、祭敖包、那达慕大会等群众集会中的一个重要内容，逐渐发展成为表现蒙古族人民豪迈爽朗、热情奔放性格特征的一个民间歌舞。
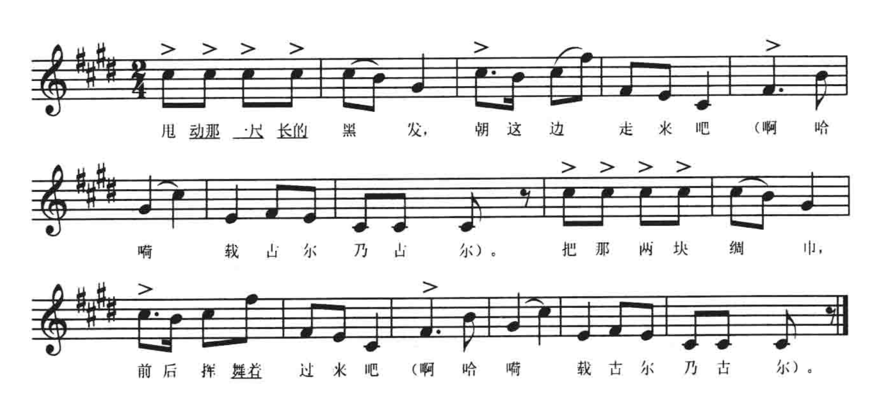
从这一民俗歌舞的形成、发展过程，可以看出，在中国的许多民俗行事、民俗歌舞、民俗音乐里都有其赖以存在的积极因素。安代舞，就是用健康热情的歌声、豪壮有力的舞蹈去振奋精神，健康体魄，于是驱散了邪魔(病魔)，以至于发展成为一个既可治疗"魔鬼附体"、婚后不育症等疾病，又能表现蒙古族人民生活、思想感情的歌舞。

旧时，作为治病的民间安代活动采用的方式是：选择一块平坦场地，邀集相邻，围成圆圈，中间竖一车轴，病人在歌手的带领下，在场内和大家一起挥动彩绸，唱歌跳舞，经过几天乃至十几天的劝导、安慰、歌唱和舞蹈，达到病情的好转或痊愈。整个互动大致包括起曲、领唱、感化、叫曲和送行等阶段。

当今，作为节庆娱乐的安代集体舞，多在夏末、秋收之间举行，跳

舞时间少则 7 天,多则 21 天,最长 40 天。舞蹈人数有时三五十,也有达到数百人的。领舞者称为“博”,手持鼓鞭、单鼓,主持仪式。歌手由通晓民歌又具有即兴创作才能者担任。凡是参加跳安代舞的人都要穿戴整齐,不允许妇女参加。安代舞是载歌载舞、歌舞结合的。舞蹈动作主要有踏足、顿足、甩巾以及圆圈队形,具有热烈奔放、粗犷豪爽的特点。歌曲曲目较多,歌词通俗易懂,曲调欢快热烈。《载古尔乃古尔》是较为主要的一首安代歌曲,其曲调具有较为典型的羽调式蒙古族民歌的特征。音列含低音 la、中音 do、re、mi、sol、la、高音 do、re,旋律音调以羽类色彩窄腔音列(la—sol—mi,re—do—低音 la)为基础,加上宽腔音列(sol—la—高音 re)和八度(高音 re—中音 re)、四度(re—sol、mi—la)、六度(la—do)进行,节奏急促有力,表现了蒙古族人民豪爽粗犷、热情奔放的性格气质。

【谱例 1 - 15】 蒙古族安代歌曲《载古尔乃古尔》



3. 汉族《荷花舞》

在中国民间,莲花、荷花往往作为高洁情怀、吉祥如意的象征,因

此，在民间歌舞中，莲花、荷花多有作为表现的题材，也有许多莲花灯、莲花舞等舞蹈作品。
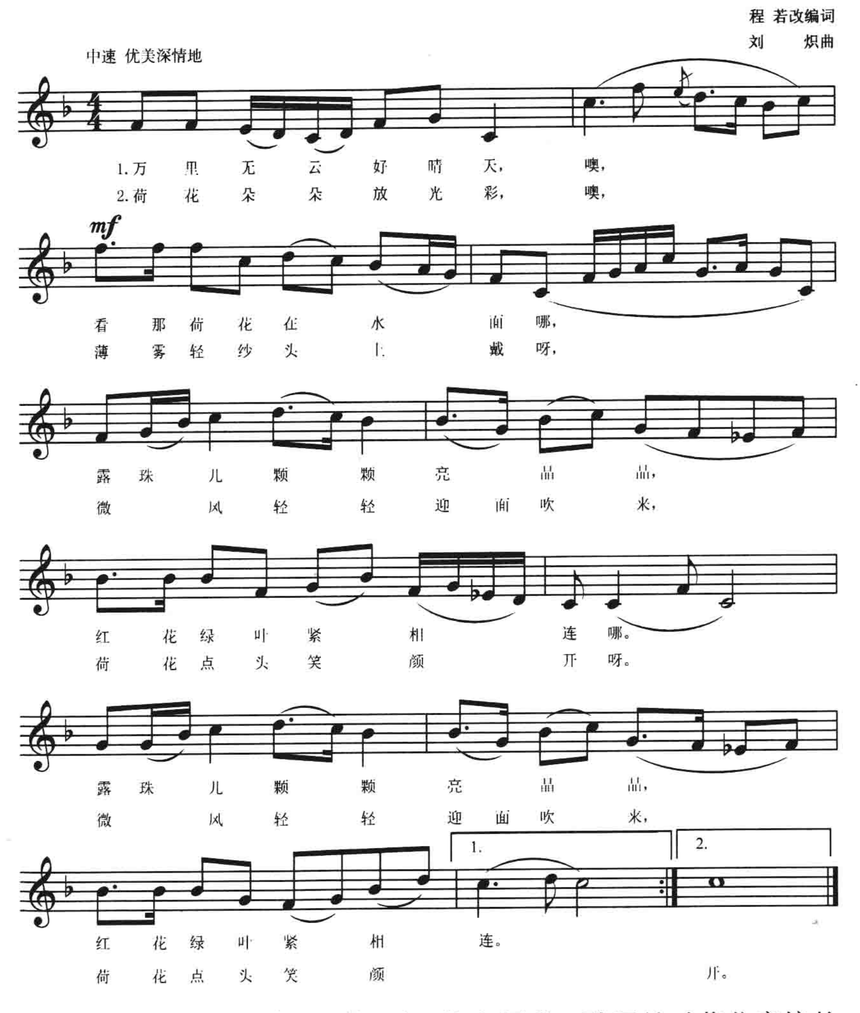
《荷花舞》是戴爱莲根据陇中一带的秧歌舞小场子“莲花灯”改编的一个舞蹈。以此抒发人们对家乡、对祖国的热爱感情，展现一派生机蓬勃、欣欣向荣的景象。

《荷花舞》由五个段落构成。第一段，在柔美、清雅的乐曲声中，一群秀丽、文雅的荷花姑娘脚踮碎步，行云流水般地飘然而至，时而回旋，时而蜿蜒，以轻盈、平稳的舞步，舒缓、顺畅的动作，抒发着愉悦、舒畅的感情。第二段，在徐缓、悠长的慢板乐声中，荷花姑娘以“碾步”向两旁轻轻移动，展现出清风徐来、荷花随风摇曳的妩媚风姿。第三段，领舞的白荷花出场，她与群荷相互交错，亲密无间，蹁跹进退。以此白荷花作为纯洁、崇高的理想追求的象征。第四段，白荷花与众荷花在主题歌的伴衬下，激情舞蹈；群荷下蹲，白荷双臂高举头顶，一朵莲花迎风开放，展现了白荷花洁白、高贵“出淤泥而不染，濯清泉而不妖”的形象。第五段，音乐再现第一段，白荷花带领众荷花在夕阳中漂向远方。

《荷花舞》含两首歌曲。第一首《荷花颂(一)》，是对美丽景色和荷花高洁雅致风姿的歌唱。歌谣体结构的第一乐句，以低音区窄腔音列柔婉深情的旋律唱出：“万里无云好晴天”，接着以八度跳进在高音区发出明亮的赞叹：“噢”；第二乐句从高音区宽腔音列开始，接以平稳的级进下行和在回绕曲线中间插以四度、五度跳进的旋律，显得优美抒情又充满活力；第三乐句以窄腔音列、近腔音列的五声性级进旋律为主，为情绪的表达带来转折，由具有内在深挚的特点；第四乐句作为第二乐句的下方五度自由模进，具有肯定清商音阶徵调式的总结性质。第五、六句似是意犹未了的补充，分别重复和变化重复第三、四乐句，

使全曲优美深情、宽广舒展、高洁雅致的感情特征得以充分的肯定。
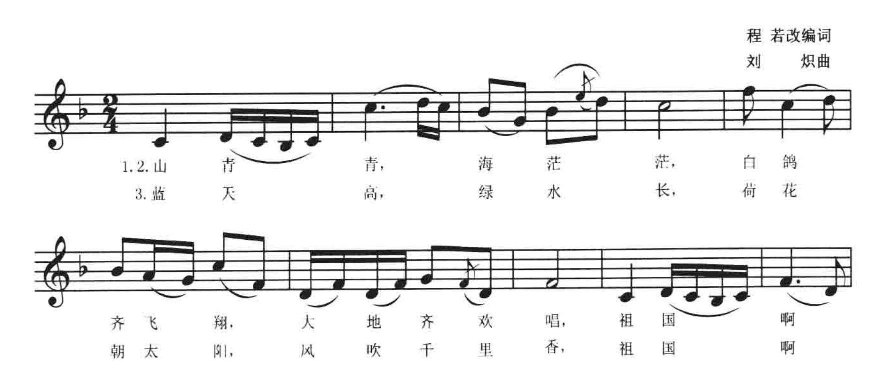
【谱例 1-16】《荷花颂》(一)
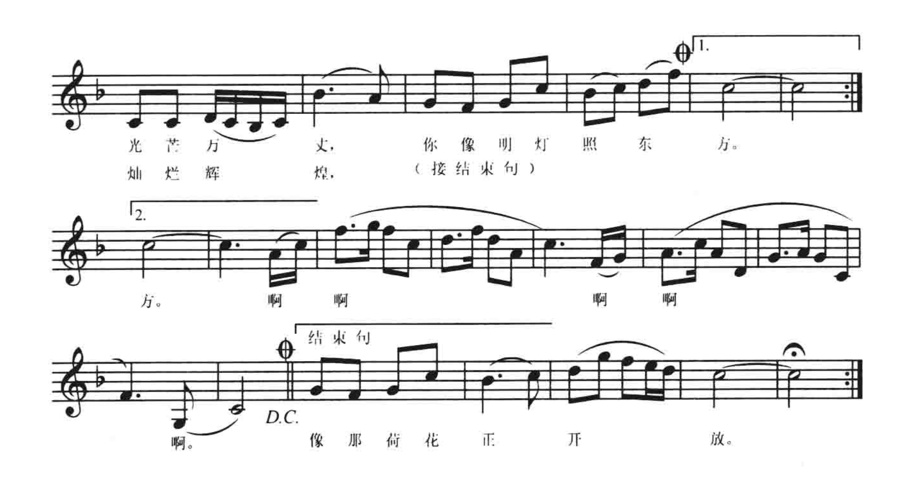


《荷花颂(二)》是舞蹈《荷花舞》的主题歌。歌词是对荷花意境的

超越，表现了该舞蹈的主题："蓝天高，绿水长，荷花朝太阳，风吹千里香。祖国啊，灿烂辉煌，像那荷花正开放。"音乐结构属歌谣体。第一段歌词的第一遍以四个乐句来歌唱，其节拍、节奏和旋律进行，都对《荷花颂(一)》作了较大的展开。节拍由$\frac{4}{4}$拍子变为$\frac{2}{4}$拍子，节奏更为紧凑、流畅，旋律进行中，经常出现八度、四度、七度、五度跳进，使情感的表达更显明亮、开朗。第一乐句开头，在近腔音列的连续级进回旋之后，立即接以八度上行大跳，并在高音区回绕，激情舒展，第二乐句以切分音强调宽腔音列，接连突出五度、四度的跳跃性旋律进行；第三乐句作为第一乐句头两小节的模进，连续出现四度、七度上行跳进，在fa上的长时值延长，色彩新颖，放射出"万丈光芒"；第四乐句以自下而上连续上升的旋律象征着明灯的亮堂。第一段歌词的第二遍歌唱之后，接以两个舒展、宽广的衬字乐句，使赞美祖国的感情在高起低伏的旋律中得以充分抒发。第二段歌词在重复演唱前三个乐句的旋律之后，对第四乐句作了扩充，在高音区拉宽节奏，强调了"像那荷花正开放"，把音乐推向高潮，展现了对光明前景的信心和期盼。

【谱例 1-17】 《荷花颂》(二)





(五) 满村听说蔡中郎——京韵大鼓《林冲发配》、弹词《杜十娘》

斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。

身后是非谁管得？满村听说蔡中郎。

南宋诗人陆游(1125—1210)在以上这首《小舟游近村三首》诗中，对当时说唱音乐的一个场面作了生动的描绘：夕阳西下，在村头古老的柳树下，村民们听着盲艺人一边击鼓一边说唱《赵贞女蔡二郎》的故事，他那“弃亲背妇、为暴雷震死”的情节，引起了人们强烈的爱憎分明的议论。这首诗的吟咏，说明了说唱音乐在800多年前宋代的盛行情况及其艺术感染力。

说唱音乐作为民间音乐的一种体裁形式，指的是用说、唱、表(演)三种艺术手段共同来表现故事内容。它的特点是说、唱相间，演员自

弹自唱，第三人称的叙述和第一人称的抒情相结合。因此庶民百姓对世间事物的爱憎、褒贬既可通过艺人的说唱来表现，又可借书中人物的口来传达。
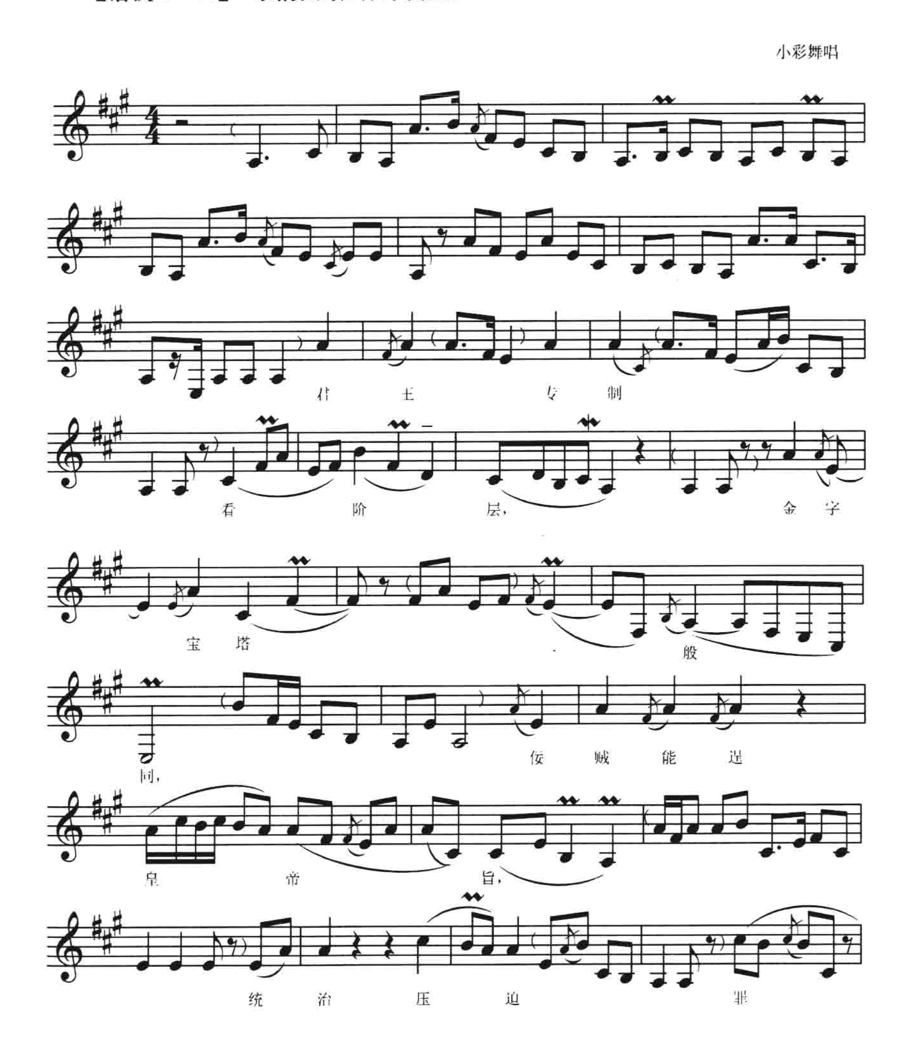
1. 京韵大鼓《林冲发配》
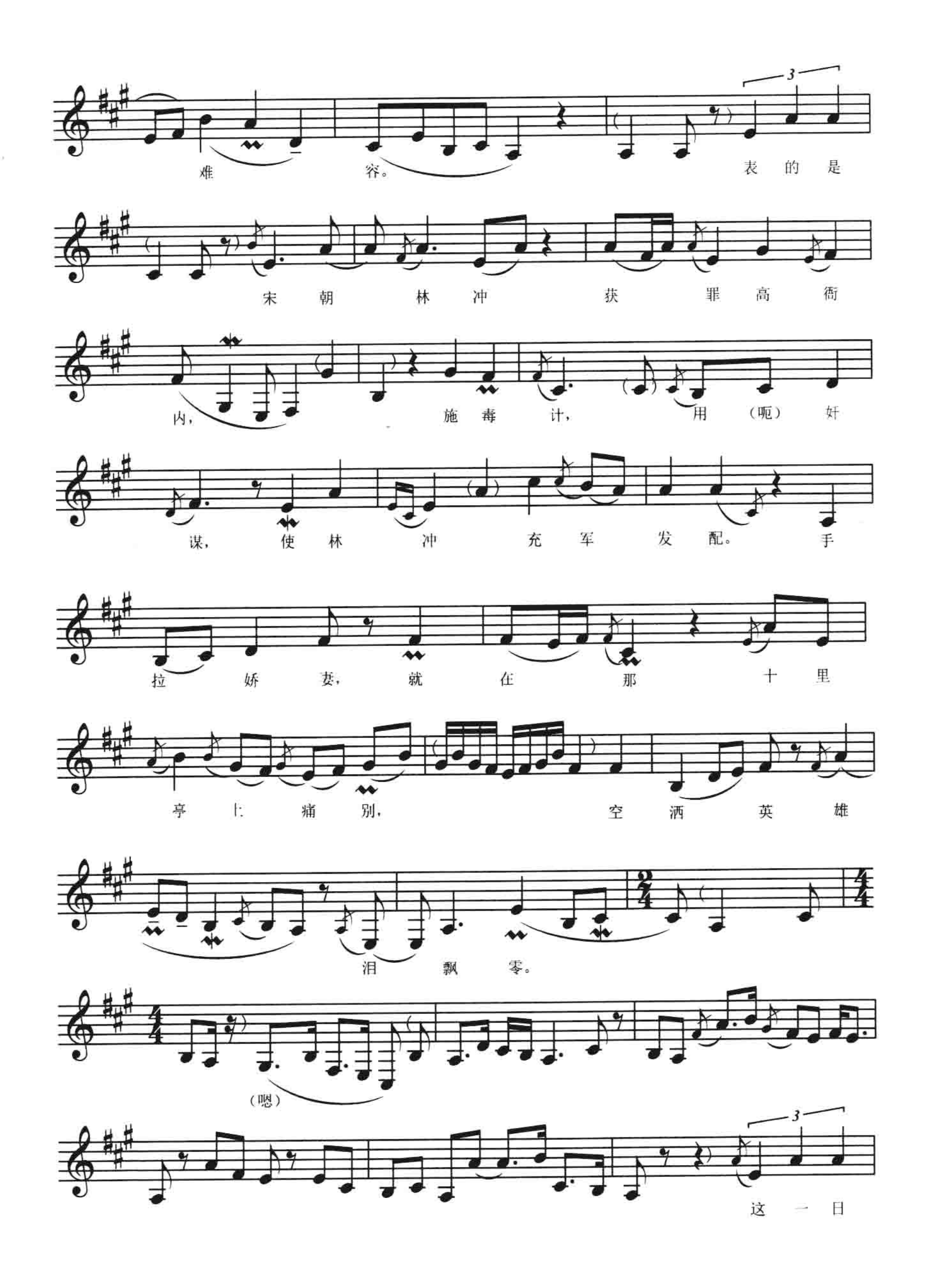
在封建社会里贪官污吏欺压百姓、鱼肉良民，成为千夫所指、深恶痛绝的对象，并且屡有反对封建王朝、反对贪官污吏的农民起义。与《水浒传》相关的说唱音乐曲目就是这一题材的反映。京韵大鼓《林冲发配》通过林冲受高衙内迫害，发配沧州之际，与岳父、妻子离别场面的描写，和林冲的口述，表达了当时人民群众对封建王朝、贪官污吏的愤懑。
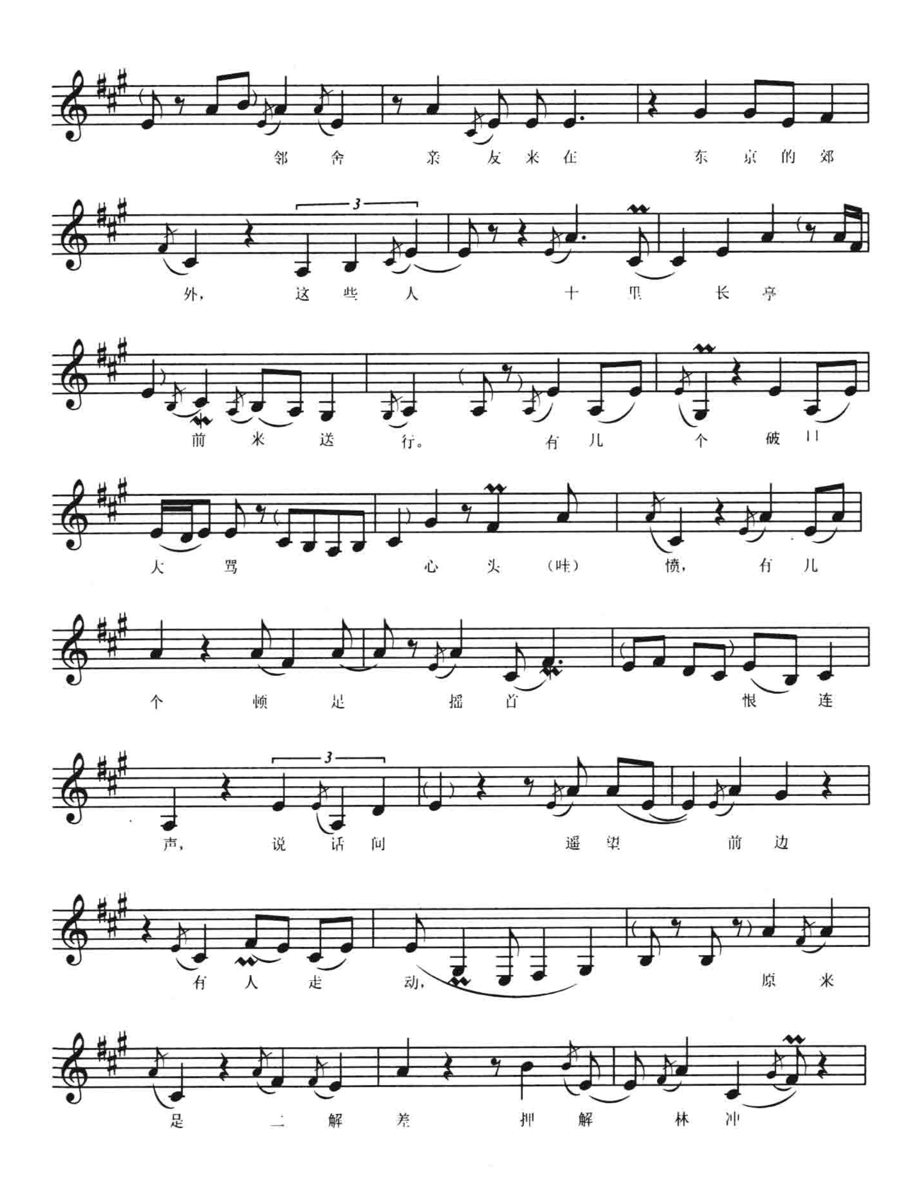
全曲由两大部分组成。第一部分是引子，介绍社会背景和故事的来龙去脉。开头四句以一字多音的小拖腔，寓意于对君主专制、佞贼高衙内的抨击；第五、六句用了增字句，在通常十字为一句的基础上，增加唱词，扩展唱腔的句幅，使内容、感情的表述更为充分。第二部分是故事本体的叙述。前半部分交代情节，唱腔旋律多用一字一音，讲究字正腔圆，以腔传情，尤其在“破口大骂心头愤”、“顿足摇首恨连声”处，激愤之情形于声表。林冲与岳丈对话的几句旋律更是令人动情，“只怕是今生不能与令爱团聚，我有意立纸休书，莫误她前程”，用三连音、连续切分的节奏和半说半唱、上下起伏的旋律，表达了真挚的深情；“大丈夫理应当坚决奋斗”之后的长达 6 个小节的拖腔，抒发了他坚定的决心、信心和坚强的意志；最后一句“纵死在黄泉下心平我目也瞑”，旋律节奏在规整中穿插以小拖腔和三连音，坚定沉着，平稳深沉。

【谱例1-18】 京韵大鼓《林冲发配》
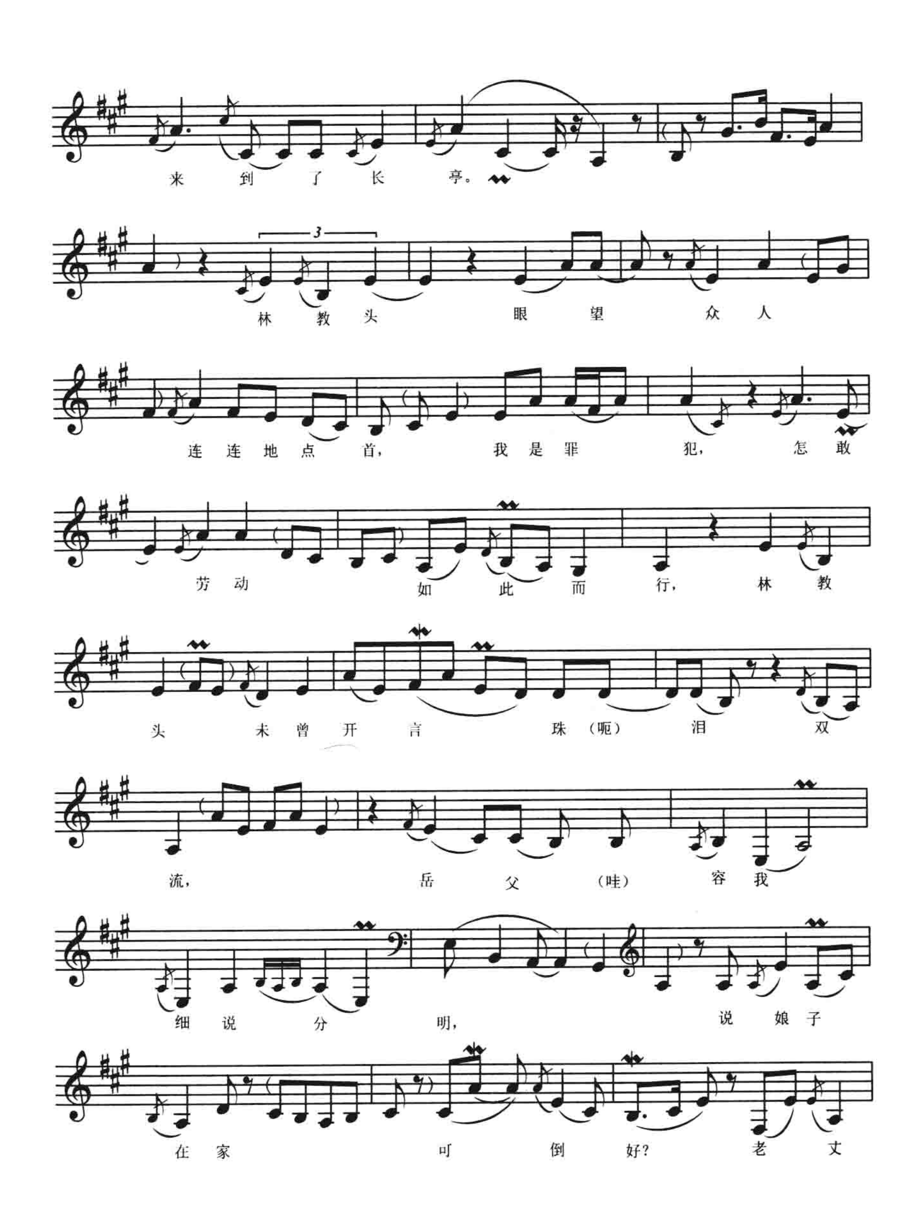
小彩舞唱
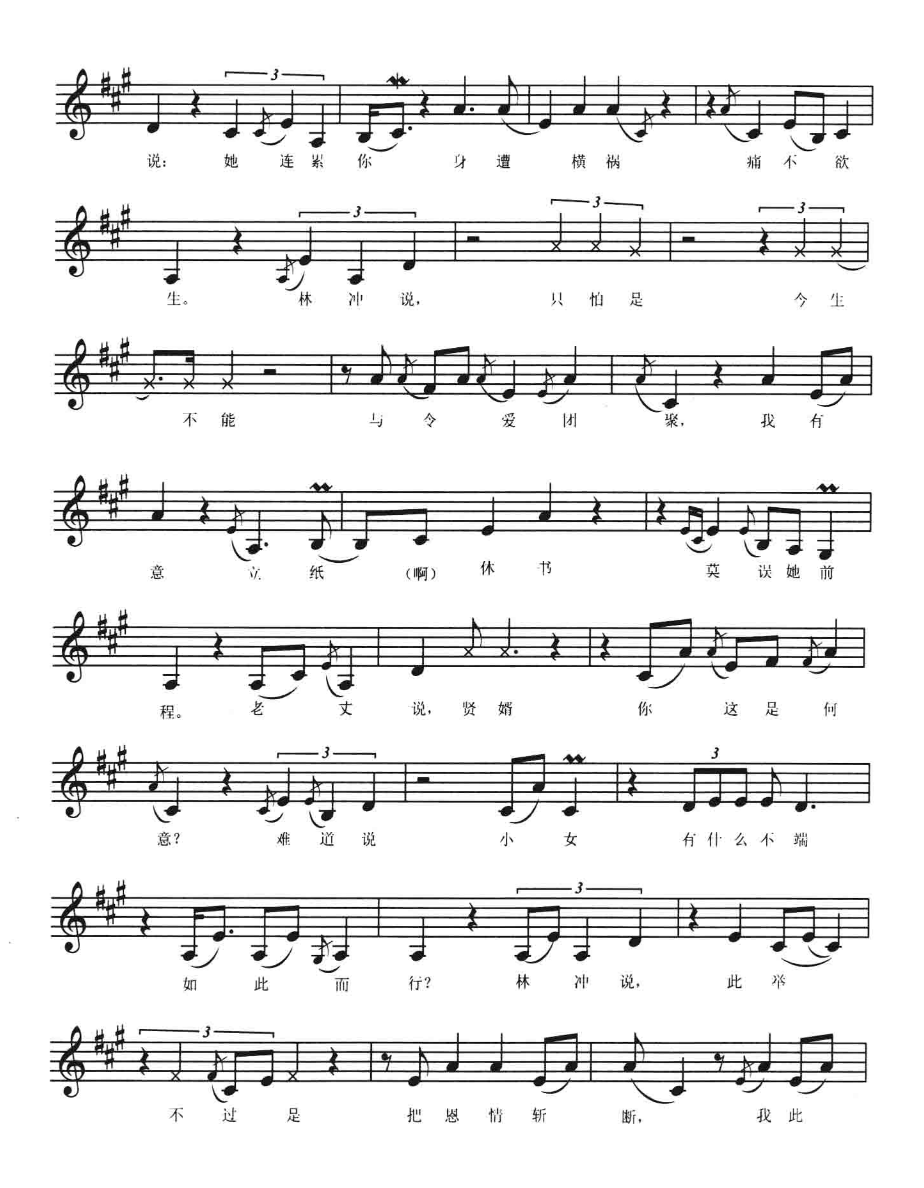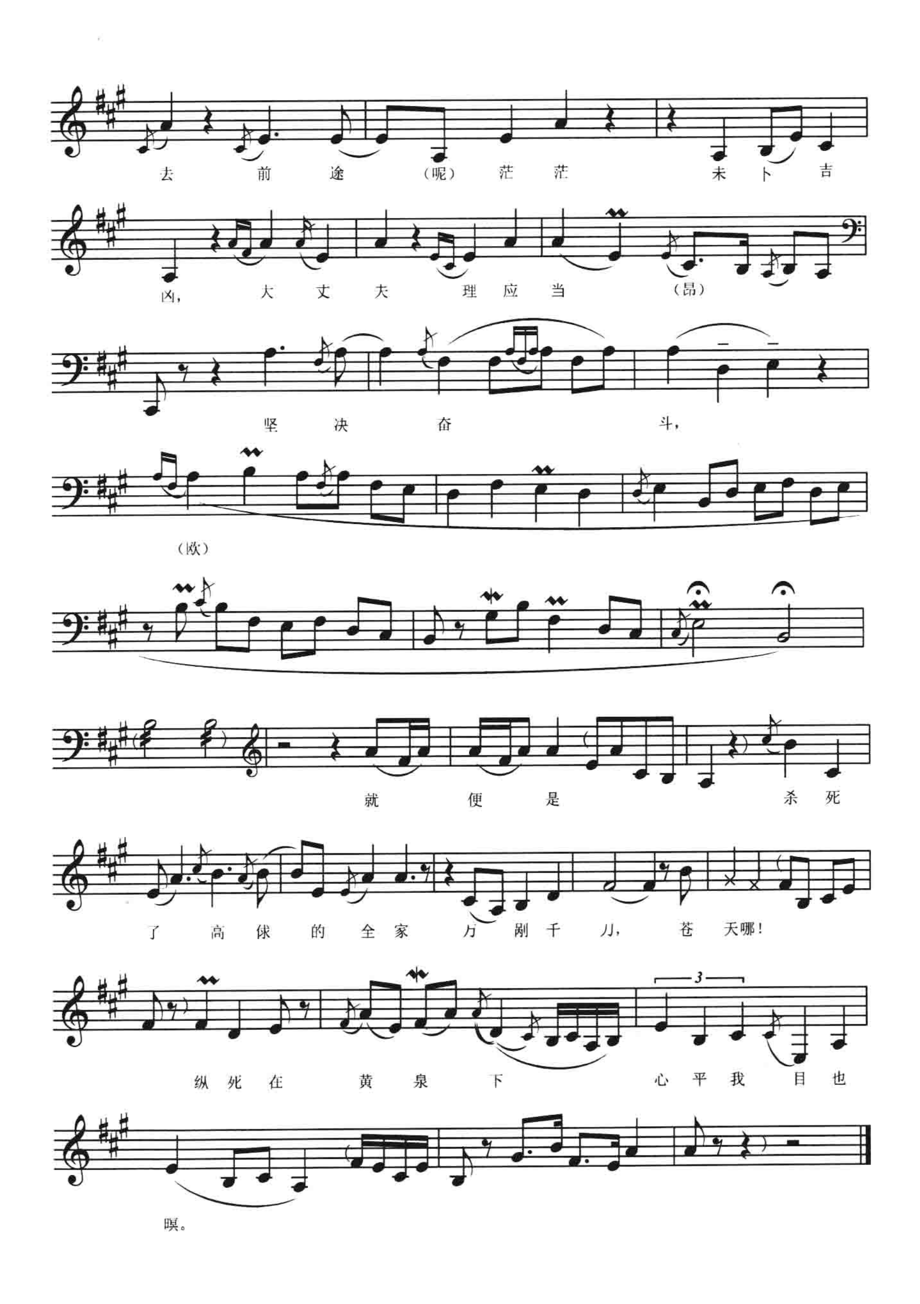



难 容。 表 的 是
宋 朝 林 冲 获 罪 高 衙
内， 施 毒 计， 用 （呃） 奸
谋， 使 林 冲 充 军 发 配。 手
拉 娇 妻， 就 在 那 十 里
亭 上 痛 别， 空 洒 英 雄
泪 飘 零。
（嗯）
这 一 日



邻舍亲友来在东京的郊
外，这些人十里长亭
前来送行。有儿个破口
大骂心头（哇）愤，有儿
个顿足摇首恨连
声，说话间遥望前边
有人走动，原来
是二解差押解林冲


来 到 了 长 亭。
林 教 头 眼 望 众 人
连 连 地 点 首, 我 是 罪 犯, 怎 敢
劳 动 如 此 而 行, 林 教
头 未 曾 开 言 珠 (呃) 泪 双
流, 岳 父 (哇) 容 我
细 说 分 明, 说 娘 子
在 家 可 倒 好? 老 丈


说：她连累你身遭横祸痛不欲
生。林冲说，只怕是今生
不能与令爱团聚，我有
意立纸（啊）休书莫误她前
程。老丈说，贤婿你这是何
意？难道说小女有什么不端
如此而行？林冲说，此举
不过是把恩情斩断，我此
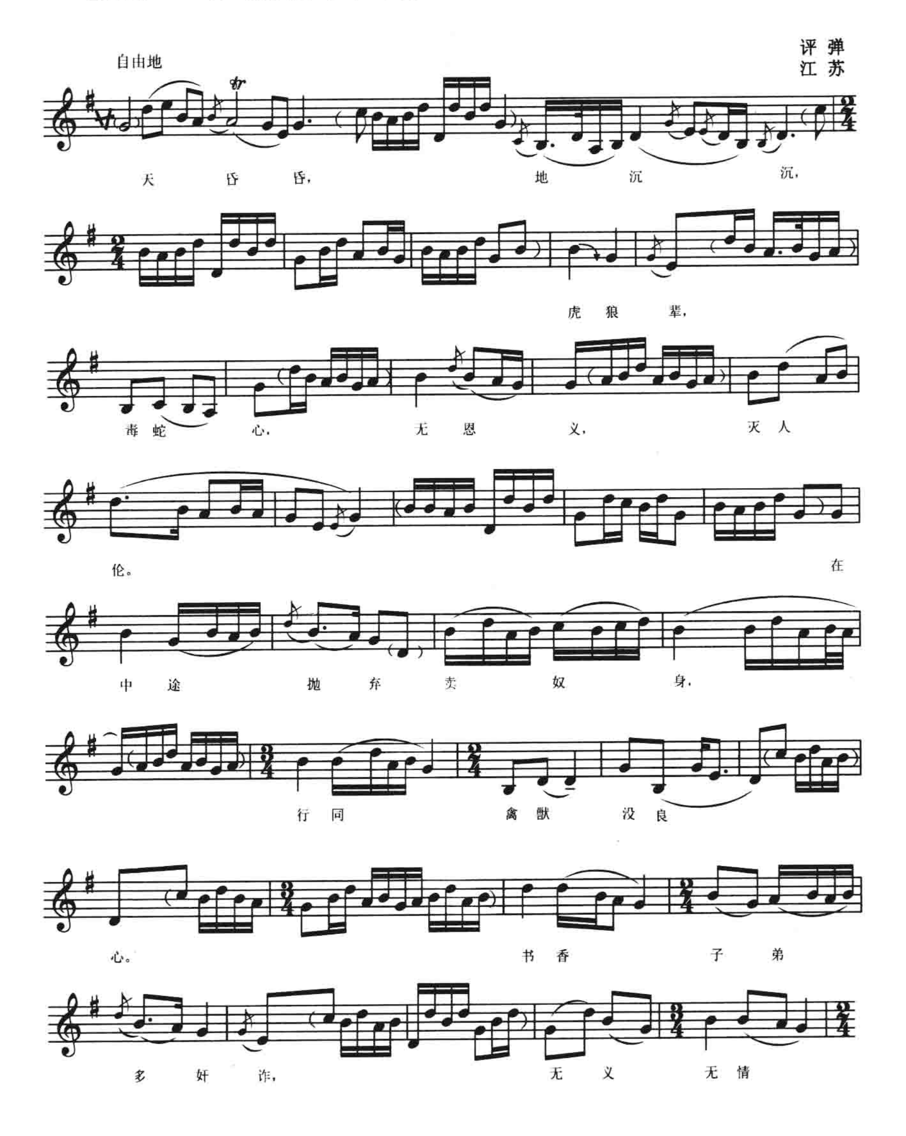

去 前 途 （呢） 茫 茫 未 卜 吉
凶， 大 丈 夫 理 应 当 （昂）
坚 决 奋 斗，
（欧）
就 便 是 杀 死
了 高 俅 的 全 家 万 剐 千 刀， 苍 天哪！
纵 死 在 黄 泉 下 心 平 我 目 也
瞑。
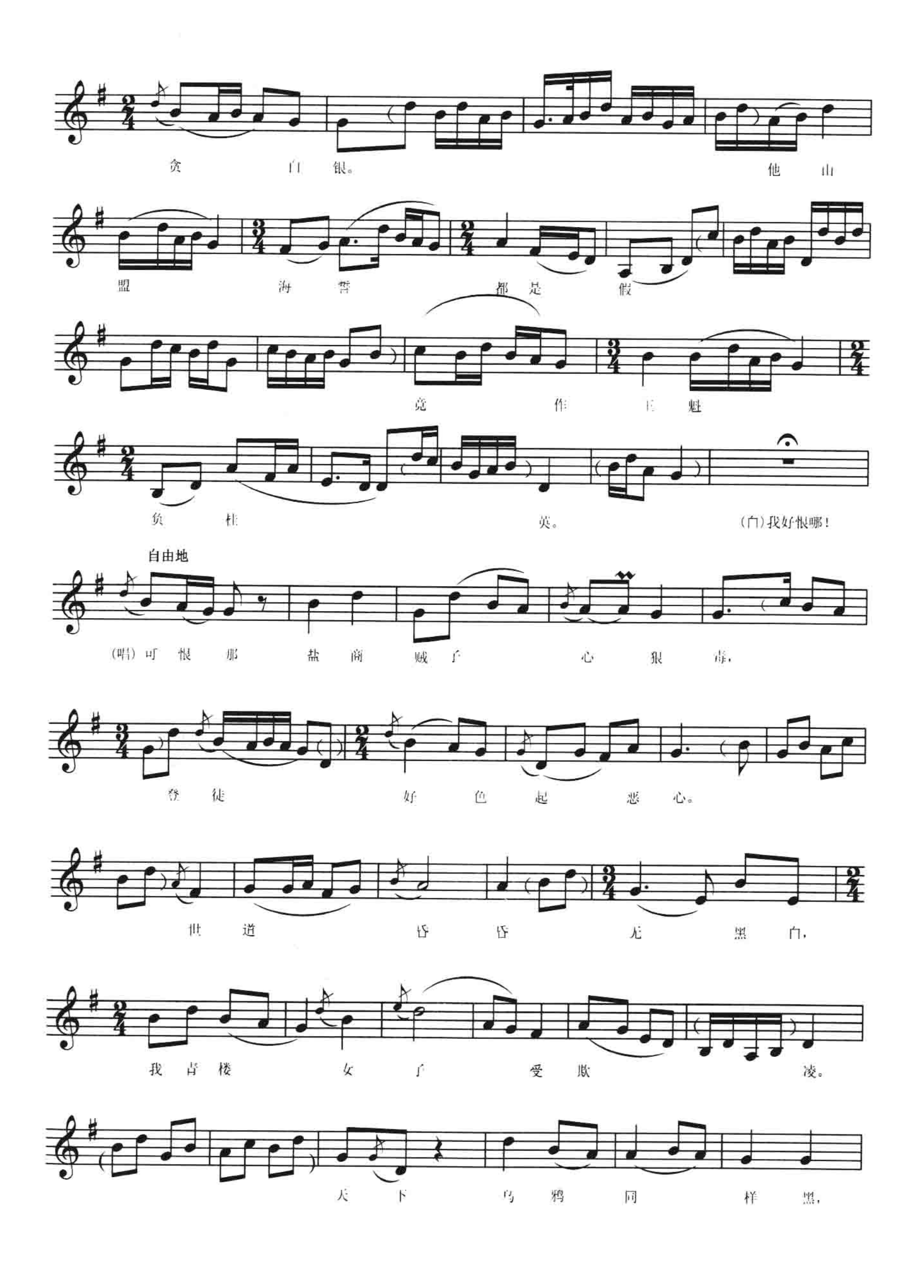
2. 弹词《杜十娘》

在说唱音乐中,庶民百姓通常表达对于生活在社会最底层的弱者的同情,和对贪图钱财忘恩负义者的批判。苏州弹词《杜十娘》就是这样的一首说唱曲目。
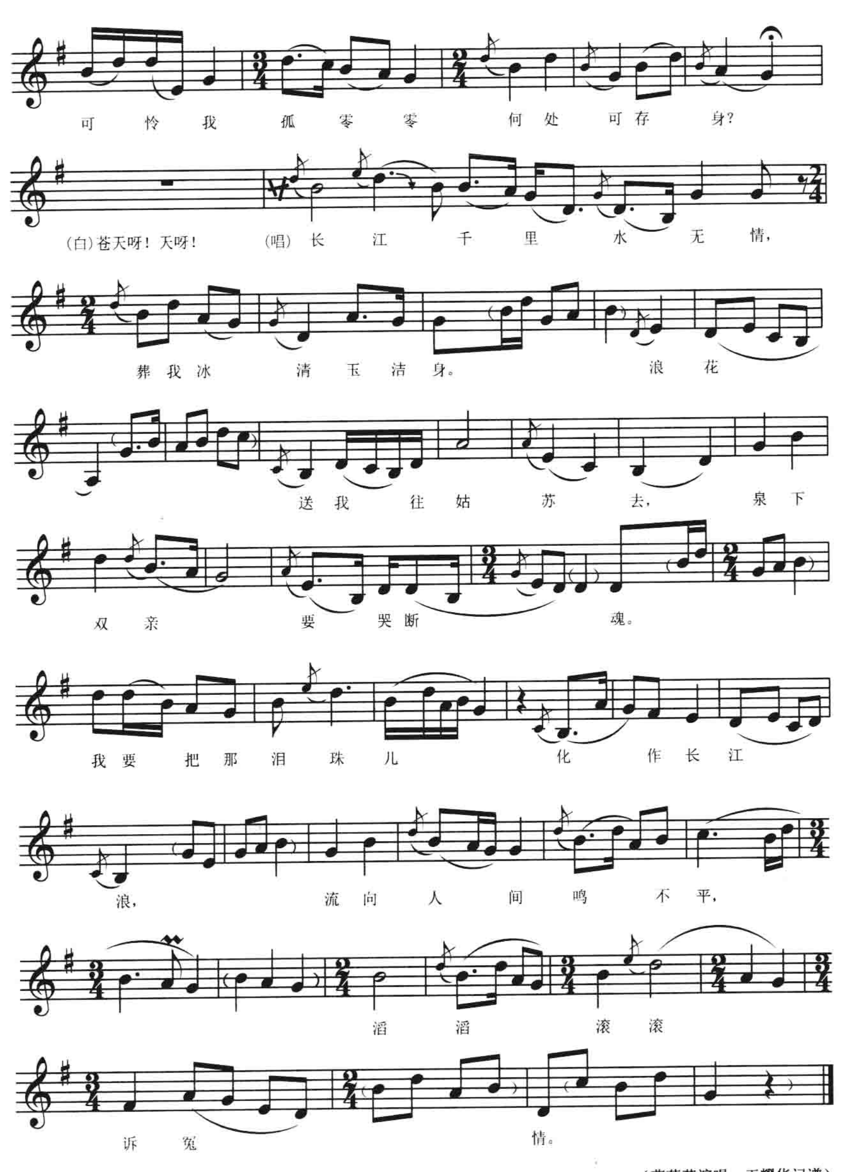
唱词描述了如下故事:杜十娘沦落青楼,有志从良,自赎身随李甲回乡。船上,李甲贪财忘义,欲将杜十娘转让他人。十娘怒沉百宝箱,怒斥薄情郎。唱腔充分发挥了苏州弹词幽怨、委婉的特点,节奏徐缓,旋律起伏跌宕,动人心弦,感人肺腑。开头"天昏昏"在高音区用散板唱出,激昂悲愤。接着,在低音区唱出"地沉沉",幽怨悲凄。上板以后,以连续四个三字排比句和六个七字句,控诉李甲的忘恩负义,时而一字一音,切齿痛恨;时而低回委婉,深切感人。其中,"行同禽兽没良心"的"心"字,"竟作王魁负桂英"的"英"字,在前一字拖腔之后休止一拍,再唱出该唱词,声断情连,刻骨铭心。中段是对盐商贼子的愤怒斥责,也是对封建社会不合理制度的控诉,尤其唱到"世道昏昏无黑白,我青楼女子受欺凌"时,旋律高扬,节奏宽广,饱含着激动与愤慨。第三段是杜十娘悲愤感情的进一步展开,一开始"长江千里水无情,葬我冰清玉洁身",以高音区的激昂旋律和长时值的散板节奏唱出,把音乐推向一个高潮。然后,又以低回委婉的旋律唱出了"浪花送我往姑苏去,泉下双亲要哭断魂"。好像是杜十娘欲哭无泪的悲叹。同时,也唱出了庶民百姓对生活在社会最底层的弱女子的深切同情。可是在那不合理的社会里,最后只能留下幽怨悲伤的感叹:"我要把那泪珠儿化作长江浪,流向人间鸣不平,滔滔滚滚诉冤情。"

【谱例 1-19】 苏州弹词《杜十娘》





贪 白 银。 他 山
盟 海 誓 都 是 假
竟 作 巨 魁
负 桂 英。 (白)我好恨哪!
自由地
(唱)可 恨 那 盐 商 贼 子 心 狠 毒,
登 徒 好 色 起 恶 心。
世 道 昏 昏 无 黑 白,
我 青 楼 女 子 受 欺 凌。
天 下 乌 鸦 同 样 黑,


可 怜 我 孤 零 零 何 处 可 存 身？
(白)苍天呀！天呀！ (唱) 长 江 千 里 水 无 情，
葬我冰 清 玉 洁 身。 浪 花
送 我 往 姑 苏 去， 泉 下
双 亲 要 哭断 魂。
我 要 把 那 泪 珠 儿 化 作 长 江
浪， 流 向 人 间 鸣 不 平，
滔 滔 滚 滚
诉 冤 情。

（曹莉茵演唱，王耀华记谱）

(六) 锣鼓声中来听戏——《花木兰羞答答施礼拜上》、《包龙图打坐在开封府》、《刽子手拥得我前合后偃》、《郎对花姐对花》

戏曲作为一种综合性艺术形式，是演员在舞台上综合运用唱、念、做、打等艺术手段，装扮角色（剧中人物）表演故事，以情、理、艺动人、教人、娱人的戏剧艺术。它和说唱的最大不同，就是只由演员装扮剧中人物出现在舞台上来敷衍故事情节，而不像说唱那样可以一会儿以故事中的人物身份出现，一会儿又站在旁观者的立场来叙述、评论。因此，在戏曲音乐中，人民群众的感情、愿望只能寄寓于剧中人物的言行举止、唱腔曲牌的歌唱，以此表达其喜怒哀乐、爱憎褒贬。

1. 豫剧《花木兰》选段《花木兰羞答答施礼拜上》
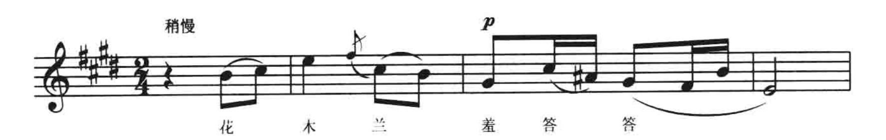
在中国，精忠报国是每个公民恪守的基本准则，爱国主义成为中国人共同的精神追求。但是，由于男尊女卑的封建思想的影响，过去只有男丁才能入伍，承担保家卫国的责任，女子是连这点权利和义务都被剥夺了。所以，豫剧《花木兰》的出现，很自然受到了广大群众的喜爱。该剧描述了中国古代女子花木兰女扮男装，替父从军，抵御外侮，征战十二载，功成荣归的故事。

《花木兰羞答答施礼拜上》是在花木兰从军十二载荣归故里、会见军中贺元帅和众将士时的一段唱腔，展现了她温存贤淑、忧国忧民、通晓大义、深明事理的性格特征，表现了忠贞爱国的情怀。

其唱腔由豫西调的〔慢二八板〕、〔飞板〕、〔二八板〕组成。

唱段的开头“花木兰羞答答施礼拜上”，是花木兰以女子身份与元帅见面的第一句唱，所以，前半句用柔美、秀丽的旋律唱出。尤其“羞”字的演唱处理字重腔轻、婉转连贯，显现了木兰的闺秀形象。

【谱例 1-20】 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》片段之一
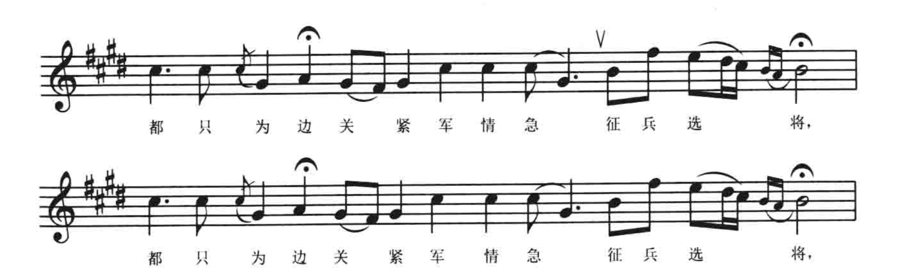


第一句的后半句采用了生腔，用大本腔唱强音，疏落有致，浑厚饱满。“上”字腔作了三次起伏，新颖、别致，富有戏剧性。

【谱例 1-21】 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》片段之二
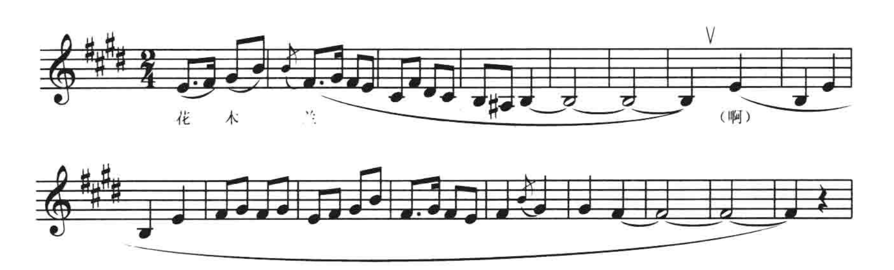


第三句“阵前的花木棣就是末将”的唱腔，用生腔演唱，有男子气概，恢复了“假木棣”的身份。此后，用〔飞板〕的散板唱出：“都只为边关紧军情急征兵选将”，用来渲染边关告急而代父从征的紧迫气氛。

【谱例 1-22】 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》片段之三
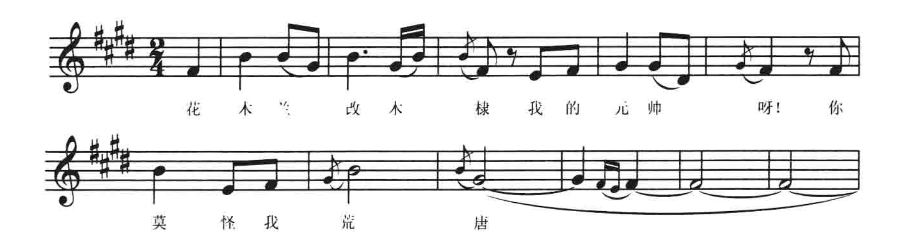


接着，以〔二八板〕叙述性的唱腔，向贺元帅交代女扮男装、改换弟名、代父从军的经过。“花木兰改木棣”的“兰”字用了长达31拍的拖腔，活动在低音区的以四度进行和重复音型为特点的旋律，既是对十二年替父从军的艰辛的感叹，又饱含着幽默和乐观，满怀烈火般的忠孝之心。

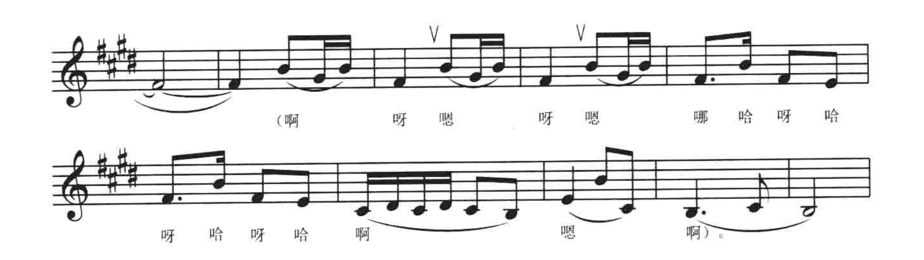
【谱例1-23】 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》片段之四



“花木兰改木棣，我的元帅呀！你莫怪我荒唐”一句的唱腔，恳切、真挚、丝丝入扣。句后又一个长拖腔的运用，把花木兰思绪万千的丰富感情推向高潮。最后的衬字句用起伏有序、上下对称的旋律唱出，表现了深情的感慨和强烈的自豪感。

【谱例1-24】 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》片段之五





2. 京剧《铡美案》选段《包龙图打坐在开封府》
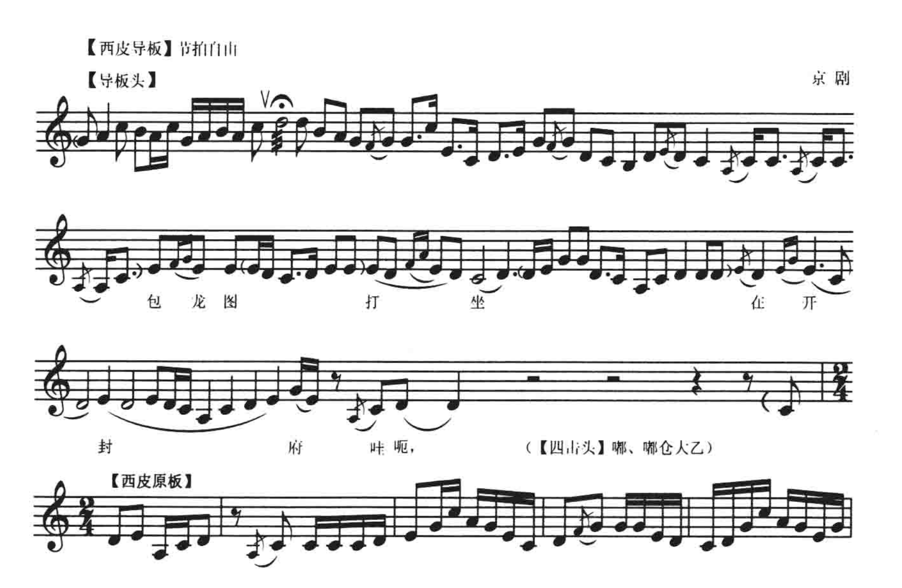
面对着封建社会的种种道德沦丧、官吏贪腐现象，中国的平民百姓往往借戏曲这一艺术形式来寄托对清官秉公办事、维护人民群众利益的期望，表达对忘恩负义、不忠不孝的败类的批判。因此，在戏曲剧目中，出现了包公、海瑞等清官的典型，塑造了陈世美、王魁等负心人的形象，往往借清官的口来贬斥负心人的罪恶行径，批判他们的腐朽灵魂。于是“清官戏”成了人民群众表达感情、愿望，批判丑恶社会现象的一种寄托。京剧《铡美案》的故事情节是：韩琪自杀，秦香莲拾其刀，径投包公处控告。包公招陈世美，劝其与秦香莲相认，陈世美以势相恐吓，终不认发妻。包公甚怒，欲铡世美。公主、太后闻讯赶至刑场救世美。包公进退两难。终于决定弃官殉法，自免其冠，铡世美。全剧以巨大的热情歌颂了包公秉公执法、主持正义的铁面无私精神；批判了陈世美贪图富贵、抛妻弃子的丑恶行径。
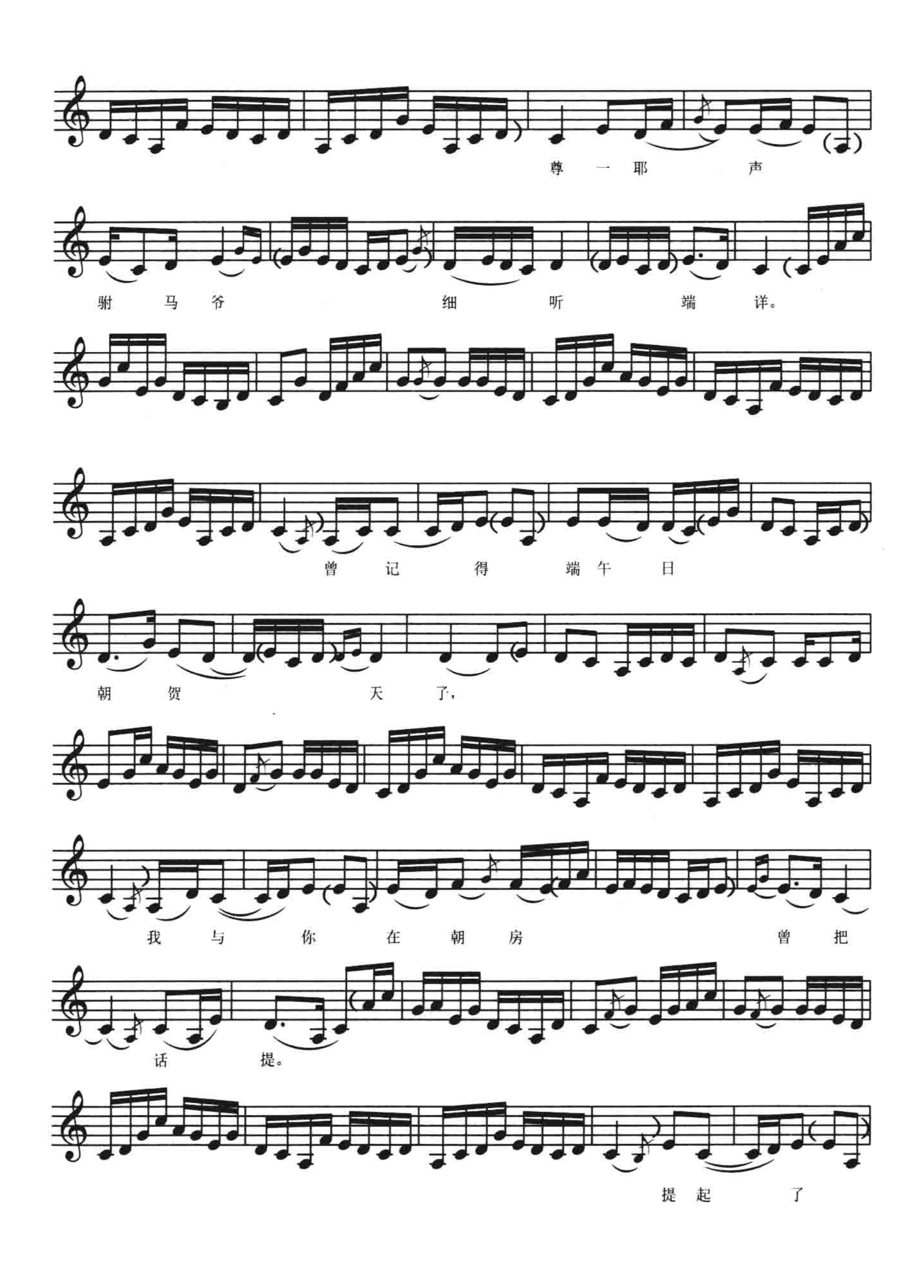
《包龙图打坐在开封府》是在秦香莲到开封府告状之后，包拯用计让陈世美来到大堂上，命香莲与其夫对质，并劝陈世美认下妻、儿时的唱段。唱腔用了〔西皮导板〕、〔西皮原板〕等。

该唱段的第一句〔导板〕，保留了原来传统净角的唱法，但是突出
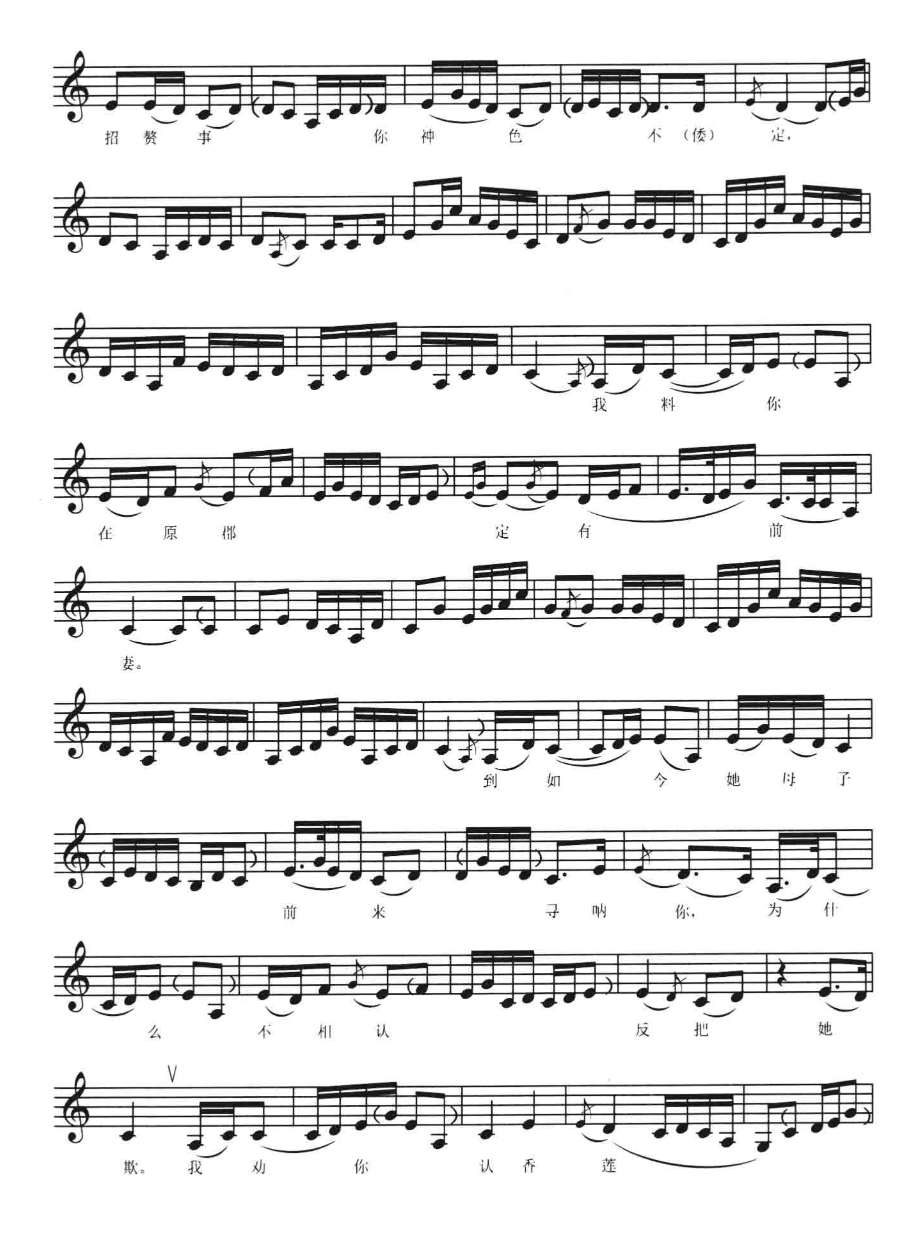
强调了“开封府”三字，因为“府”字是闭口音，所以唱的时候后面加上了虚衬词“哇呃”；又由于“府”字是上声，甩腔采取了滑而挑的唱法，表现了包拯的激怒情绪，同时也显示了开封府这个不寻常衙署的威严。〔西皮原板〕的唱词虽是平直的叙述和说理，但其唱腔以少装饰而棱角分明的旋律体现了包拯凛凛正气和刚正不阿的性格气质。其中第五句“我料你在原郡定有前妻”是个惊触句，意在触动陈世美，演唱时注视观察陈的神色，唱腔之后还加用了两下锣鼓。最后两句：“我劝你认香莲是正理，祸到了临头悔不及”的唱词和唱腔，语意恳切，唱出了剧中人和观众的共同愿望：希望陈世美能“悬崖勒马”、回心转意，与妻、儿相认，合家团圆。

【谱例 1－25】 京剧《铡美案》选段《包龙图打坐在开封府》

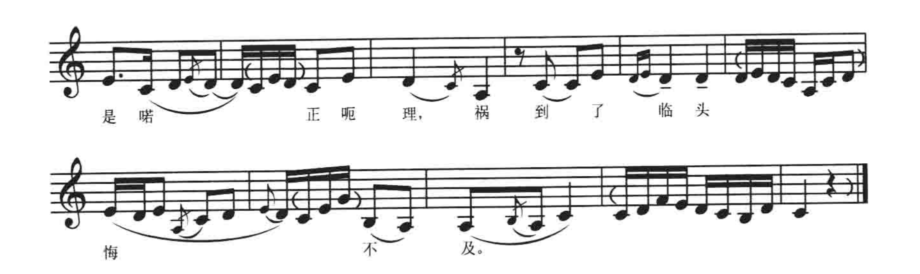




尊 一 耶 声
驸 马 爷 细 听 端 详。
曾 记 得 端 午 日
朝 贺 天 了，
我 与 你 在 朝 房 曾 把
话 提。
提 起 了



招 赘 事 你 神 色 不（倭）定，
我 料 你
在 原 郡 定 有 前
妻。
到 如 今 她 母 了
前 来 寻 呐 你， 为 什
么 不 相 认 反 把 她
欺。 我 劝 你 认 香 莲



3. 山西蒲州梆子《窦娥冤》选段《刽子手拥得我前合后偃》

在戏曲中，当清官不能为民申冤时，人民群众还寄托于奇迹的出现。《窦娥冤》剧中，在窦娥终遭冤枉、屈死铡刀下时，竟然以此大冤大屈惊天地、动鬼神，终于引来了六月雪，以雪伸冤，以雪化耻，表达了人民群众对社会不平的控诉，对贪官污吏的愤懑和斥责。

山西蒲州梆子《窦娥冤》选段《刽子手拥得我前合后偃》是该剧"路怒"中窦娥唱的一段唱腔。唱词倾吐了窦娥含冤受屈的悲愤，发出了愤懑的质问："天地啊！你为何不把清浊辨！鬼神啊！你为何不把善恶鉴！""地也！你不分好歹何为地！天哪！你错勘贤愚枉为天！"唱腔用强调"降 si、fa"两音的"苦音音阶"（sol、降 si、高音 do、re、fa、sol），以〔间板〕转〔流水〕、〔导板〕的紧打慢唱、再转〔间板〕的板式连接，表现了窦娥受屈含冤的悲凄怨愤感情。

唱腔开头，用散板节奏，高音区 sol-re-sol-fa-mi-re-do-低音 si-la-sol 的连续级进下行旋律，唱出"刽子手拥得我前合后偃"，感情"愤"而"悲"，既有对刽子手残忍行径的愤恨，又有对自己横遭冤屈的悲怨。"我"字拖腔中，"fa"音的连续强调，尤具悲凄色彩。

【谱例 1-26】 山西蒲州梆子《窦娥冤》选段《刽子手拥得我前合后偃》片段之一



接着,在〔流水〕的叙唱中,倾诉社会最底层平民百姓的冤屈:"满腹屈无处告黑白不辨,含冤死赴市曹怎能心甘。"对于 si、fa 音的强调,既是苦音音阶的特色,又与怨诉感情紧相吻合。"无奈何我只把天地埋怨"的句尾拖腔,从 sol 音开始连续往下进行终止于 si 音,情绪更显凄切。闪板起唱的节奏,逐渐转快的速度,小分句句幅的紧缩,表现了窦娥越来越激愤的情绪。到"天地啊! 你为何不把清浊辨"时,紧打慢唱的节奏和连续四度、五度上行的旋律进行,把音乐推向一个高潮,发出了对封建社会不公不正的怨愤质问和强烈抗议。

【谱例 1-27】 蒲州梆子《窦娥冤》选段《刽子手拥得我前合后偃》片段之二



经过一个节奏更为紧凑、旋律更加刚劲的质询和控诉之后,出现了速度突慢、节奏自由、旋律起唱于全曲最高音的结尾段落,具有惊天动地的效果。

然而,一个弱女子又怎能与一个庞大的不平社会相抗衡呢? 于是,最终只能以强调凄厉的 si 音、历经一个八度的连续下行的悲切旋律,发出无奈的叹息。这就是旧时代贫家妇女的悲惨命运。

【谱例1-28】 蒲州梆子《窦娥冤》选段《刽子手拥得我前合后偃》片段之三

突慢

到 如 今 也 落 个 顺 水 推 船。

自由地
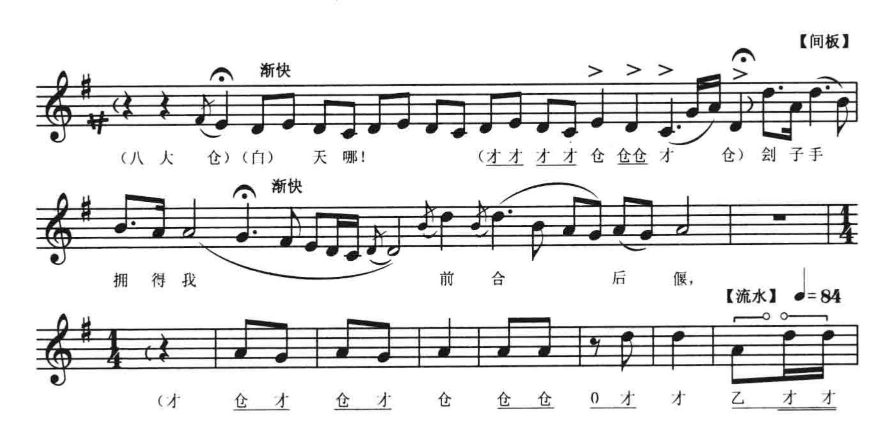
(念)地 也! (唱)你 不 分 好 歹 何 为 地!
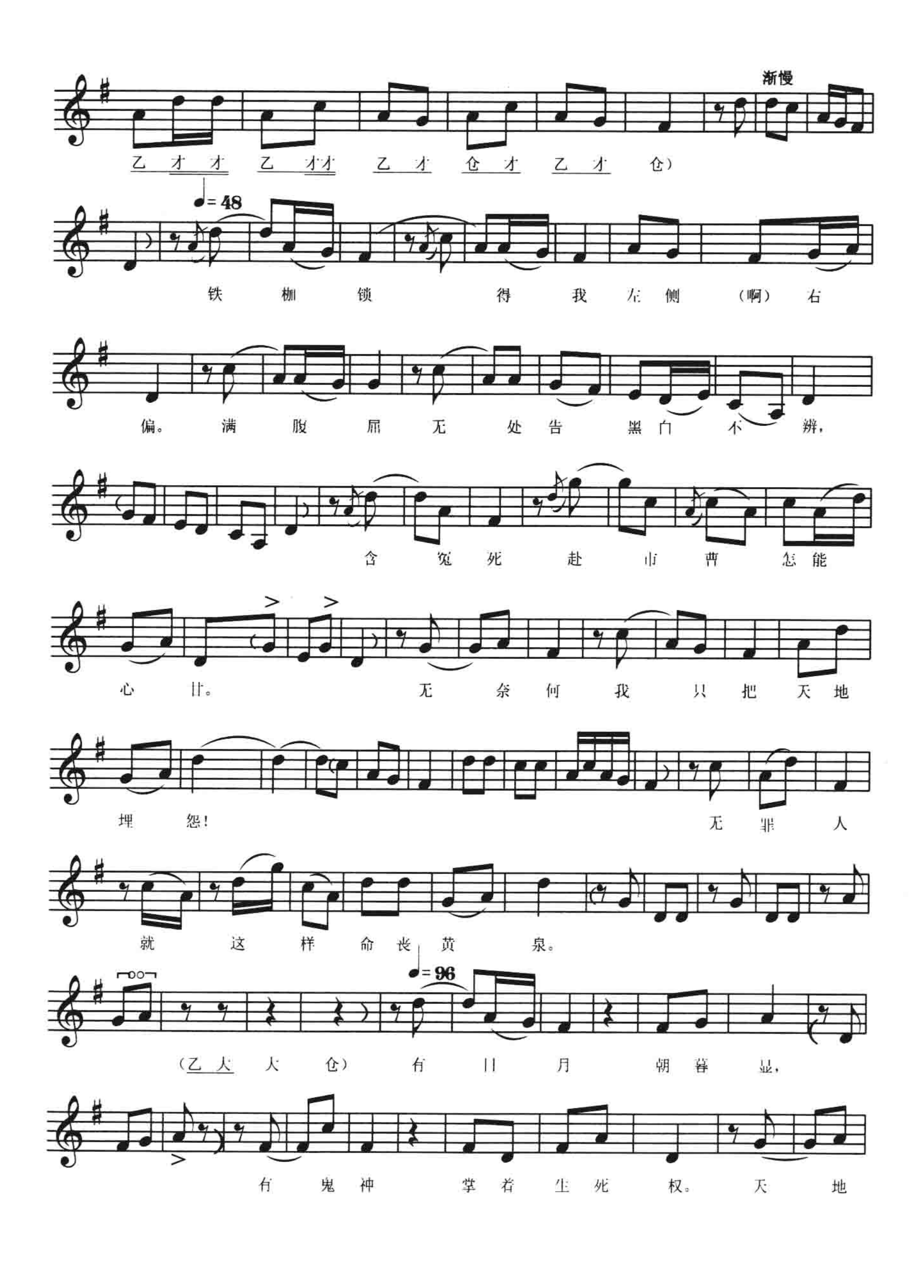
(念)天 哪! (唱)你 错 勘 贤 愚 枉 为 天!
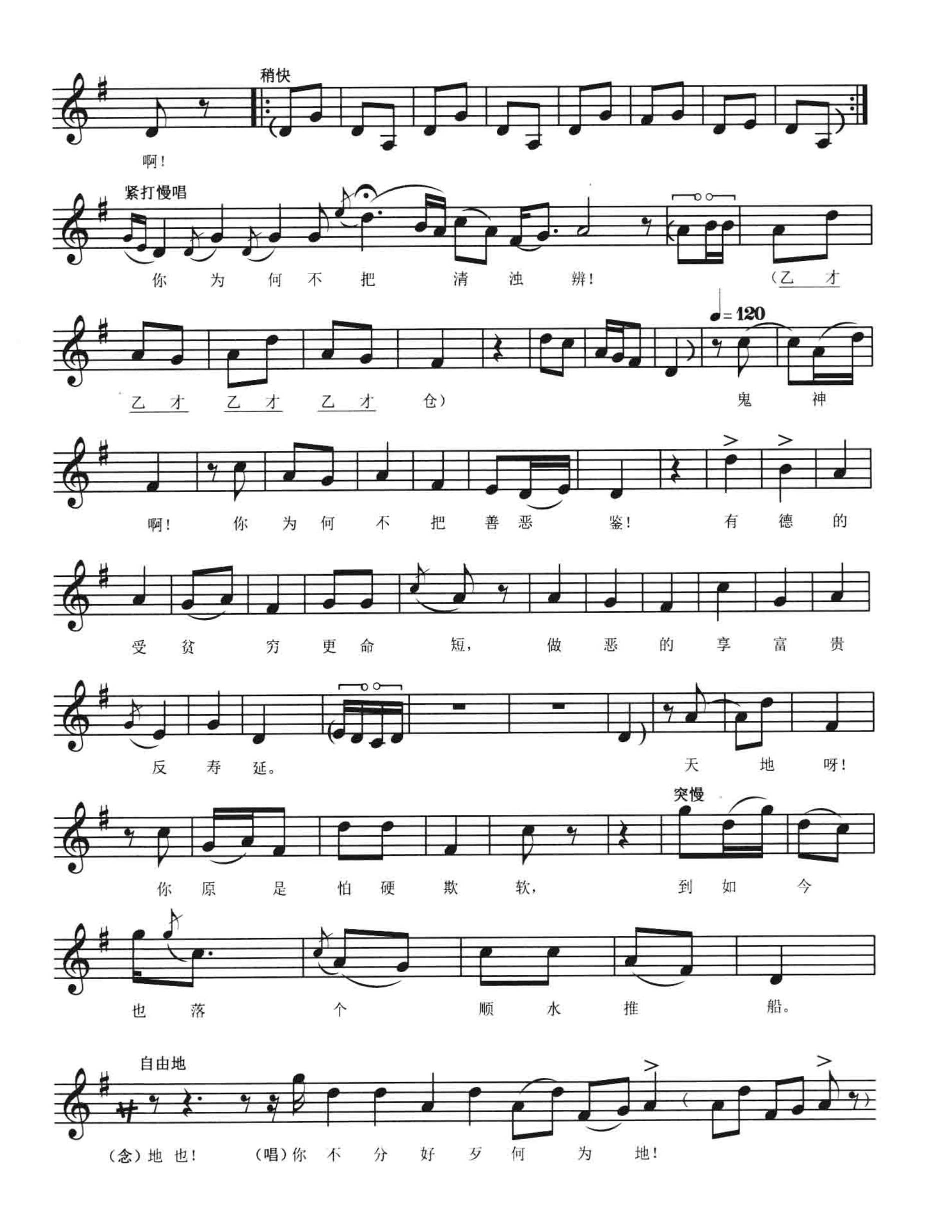
(八 仓) (嘟 仓)
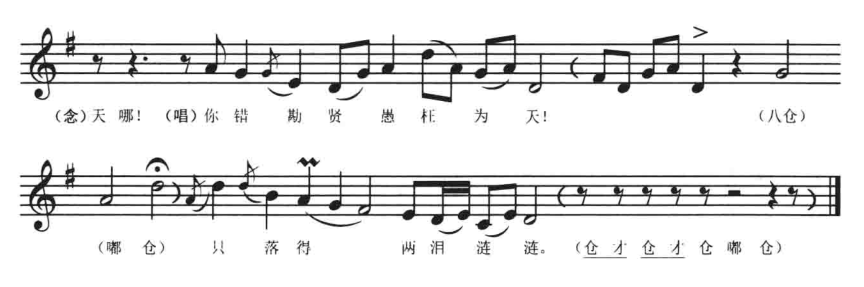
只 落得 两 泪 涟 涟。(仓 才 仓 才 仓 嘟 一 仓)

【谱例1-29】 蒲州梆子《窦娥冤》《刽子手拥得我前合后偃》曲谱




渐慢
乙 才 才 乙 才才 乙 才 仓 才 乙 才 仓）
♩= 48
铁 枷 锁 得 我 左 侧 （啊） 右
偏。满 腹 屈 无 处 告 黑 白 不 辨，
含 冤 死 赴 市 曹 怎 能
心 甘。无 奈 何 我 只 把 天 地
埋 怨！无 罪 人
就 这 样 命 丧 黄 泉。
♩= 96
（乙 大 大 仓） 有 日 月 朝 暮 显，
有 鬼 神 掌 着 生 死 权。天 地


稍快
啊！
紧打慢唱
你 为 何 不 把 清 浊 辨！ （乙 才
乙 才 乙 才 乙 才 仓）
♩=120
鬼 神
啊！ 你 为 何 不 把 善 恶 鉴！ 有 德 的
受 贫 穷 更 命 短， 做 恶 的 享 富 贵
反 寿 延。 天 地 呀！
突慢
你 原 是 怕 硬 欺 软， 到 如 今
也 落 个 顺 水 推 船。
自由地
（念）地 也！ （唱）你 不 分 好 歹 何 为 地！
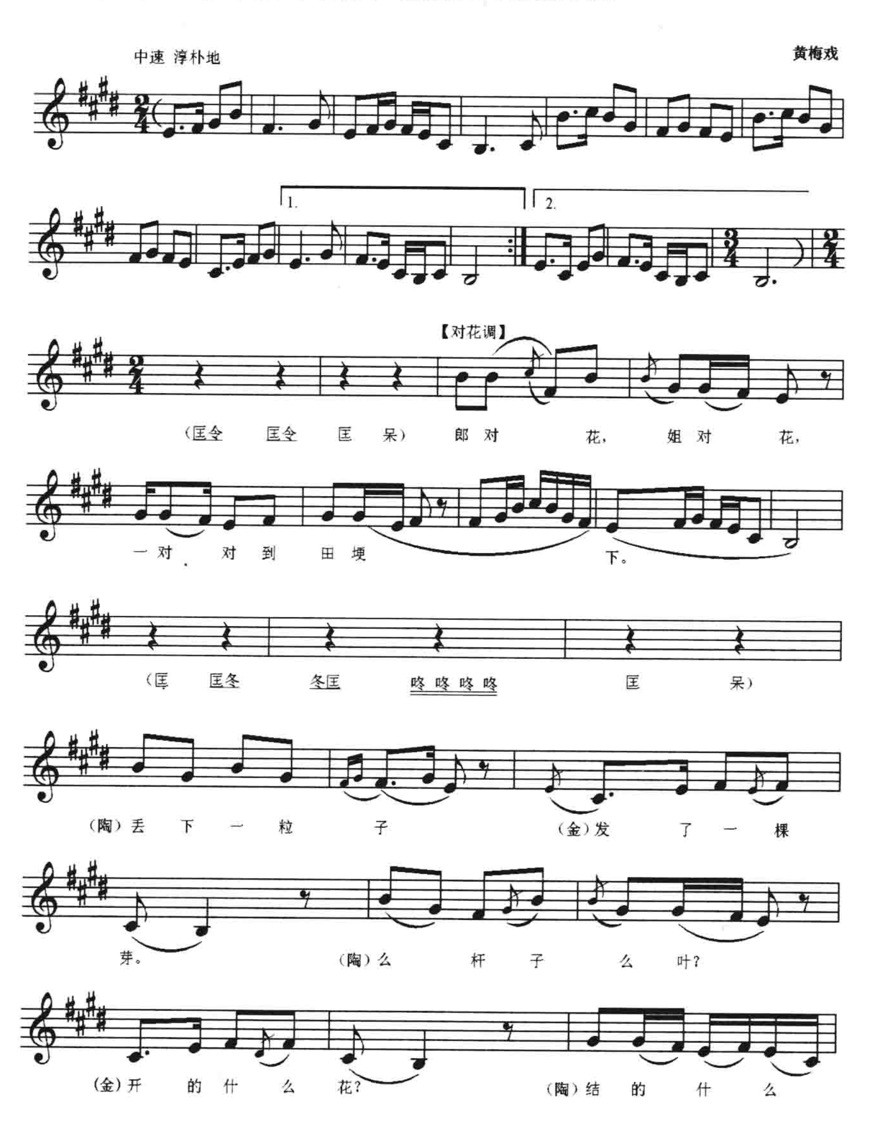


（张峰编曲，王秀兰演唱）
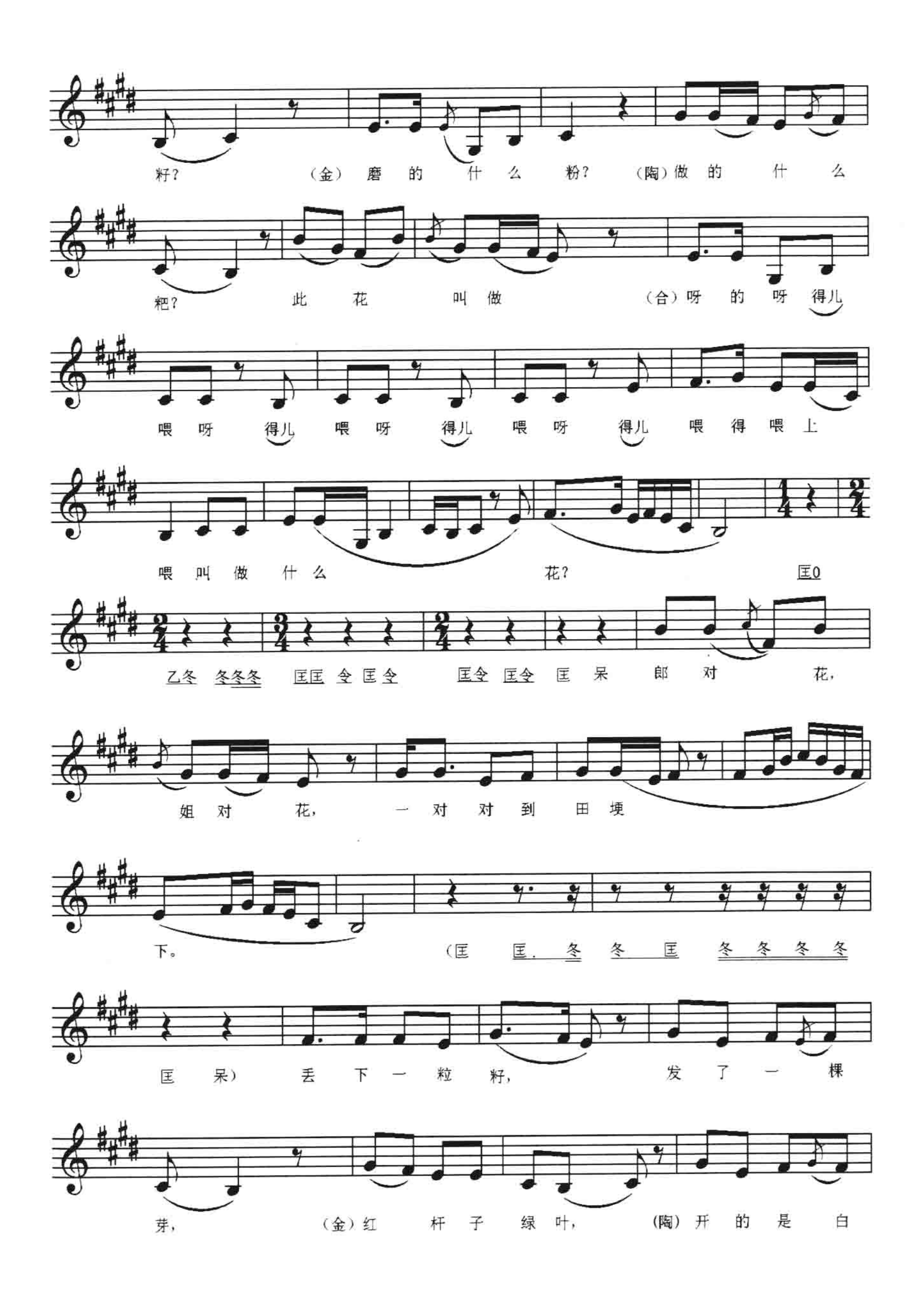
4. 黄梅戏《打猪草》选段《郎对花 姐对花》

在地方戏曲剧种中，还有许多是以庶民百姓的日常生活小故事为题材而编演的剧目，以此来表达他们的感情、愿望。黄梅戏《打猪草》就属于这一类型的地方戏曲剧目。
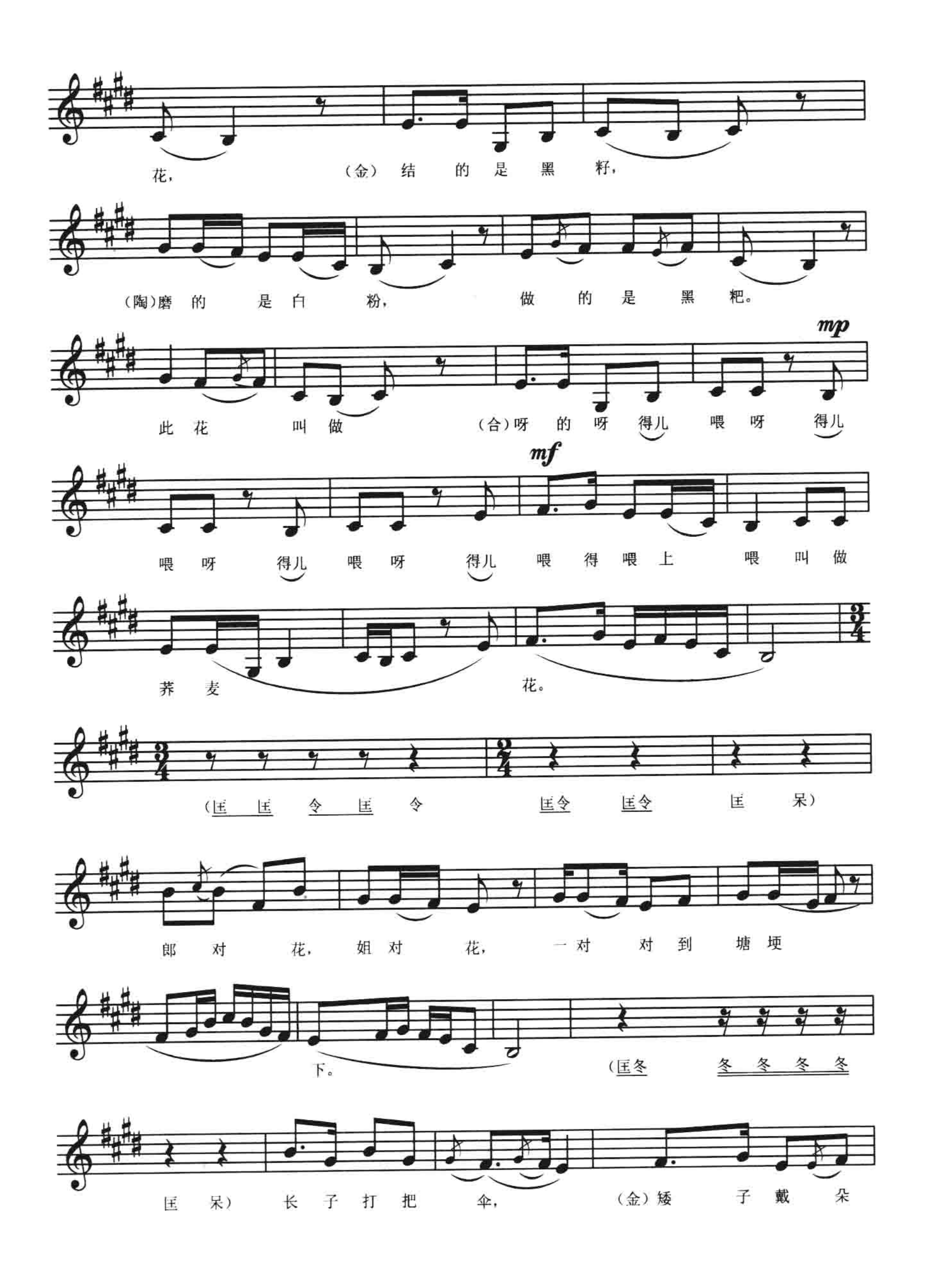
《打猪草》描写了陶金花下地打猪草，与防猪进笋林的金小毛相遇，在路上边唱对花调边舞蹈的生活小故事，以此表现劳动人民热爱生活、热爱劳动的乐观主义精神。《郎对花 姐对花》是剧中陶金花与金小毛的对唱。用的曲牌是〔对花调〕和〔对花调对板〕。〔对花调〕的唱词以七字句、五字句为基础，在后半段加上衬词进行扩充，通过问答的形式来认识自然界诸多花草的名称和特征，增长知识，愉悦情绪。唱腔包括起、平、落三个部分，首先是 2 小节加 5 小节的上下句，为“起”部，在规整中穿插以切分的节奏，四度跳进之后接以回绕曲折的旋律，具有活泼开朗的情趣；接着，几个 2 小节与 2 小节的对称、排比，是乐观风趣的问答和叙述；最后 12 小节是加上衬词扩充的结尾句，进一步肯定了全曲的愉快、乐观情趣。〔对花调对板〕是以〔对花调〕的中间部分作为素材，形成 4 小节对 4 小节的上下句变化重复，在互相考问中，表现聪明才智，反映了庶民百姓热爱生活的乐观、爽朗的情绪。
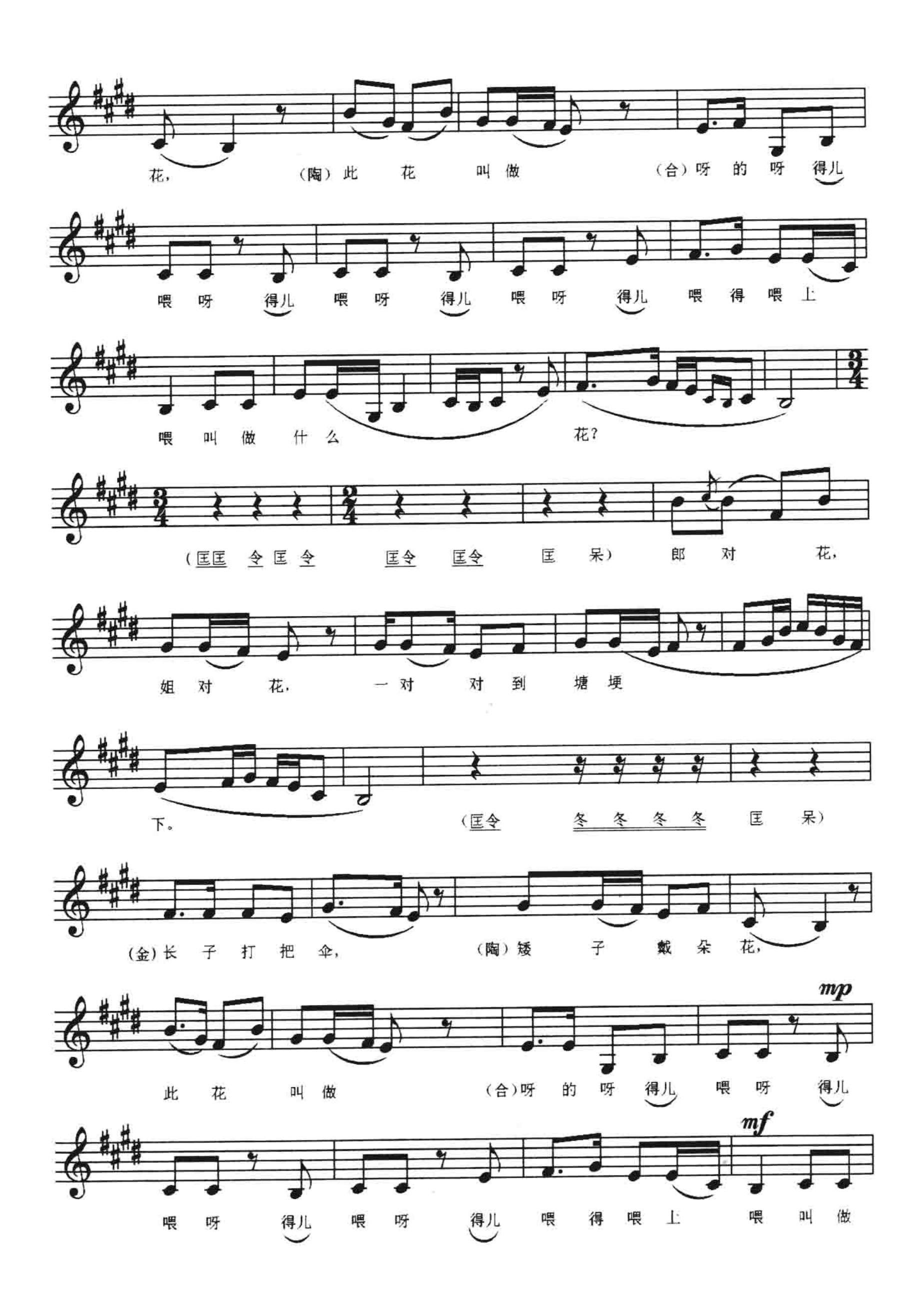
【谱例 1－30】 黄梅戏《打猪草》选段《郎对花 姐对花》
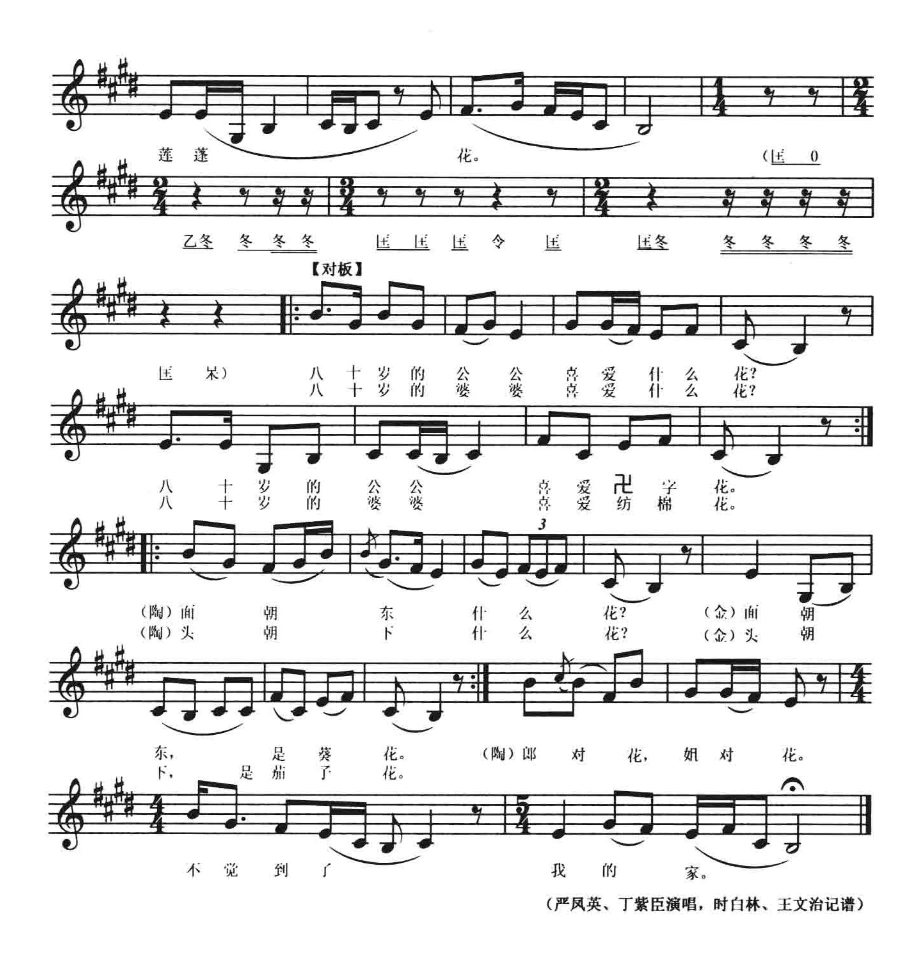




籽？ （金）磨 的 什 么 粉？ （陶）做 的 什 么
粑？ 此 花 叫 做 （合）呀 的 呀 得儿
喂 呀 得儿 喂 呀 得儿 喂 呀 得儿 喂 得 喂 上
喂 叫 做 什 么 花？ 匡0
乙冬 冬冬冬 匡匡 令匡令 匡令 匡令 匡 呆 郎 对 花，
姐 对 花， 一 对 对 到 田 埂
下。 （匡 匡. 冬 冬 匡 冬 冬 冬 冬
匡 呆） 丢 下 一 粒 籽， 发 了 一 棵
芽， （金）红 杆 子 绿 叶， （陶）开 的 是 白


花，
（金）结 的 是 黑 籽，
（陶）磨 的 是 白 粉，
做 的 是 黑 粑。
mp
此 花 叫 做
（合）呀 的 呀 得儿 喂 呀 得儿
mf
喂 呀 得儿 喂 呀 得儿 喂 得 喂 上 喂 叫 做
荞 麦 花。
（匡 匡 令 匡 令 匡令 匡令 匡 呆）
郎 对 花，姐 对 花，一 对 对 到 塘 埂
下。
（匡冬 冬 冬 冬 冬
匡 呆） 长 子 打 把 伞，
（金）矮 子 戴 朵



花，（陶）此 花 叫 做 （合）呀 的 呀 得儿
喂 呀 得儿 喂 呀 得儿 喂 呀 得儿 喂 得 喂 上
喂 叫 做 什 么 花？
（匡匡 令匡令 匡令 匡令 匡 呆） 郎 对 花，
姐 对 花，一 对 对 到 塘 埂
下。（匡令 冬 冬 冬 冬 匡 呆）
（金）长 子 打 把 伞，（陶）矮 子 戴 朵 花，
mp
此 花 叫 做 （合）呀 的 呀 得儿 喂 呀 得儿
mf
喂 呀 得儿 喂 呀 得儿 喂 得 喂 上 喂 叫 做



（严凤英、丁紫臣演唱，时白林、王文治记谱）

（七）婚丧喜庆中的民间器乐——《一枝花》、《公嫲吹》、《十八六四二》、《鸭子拌嘴》

在中国传统音乐的各种体裁形式中，与民俗关联最为密切的当推民间器乐。旧时，婚丧喜庆、迎神赛会、节日行事，在各种民俗活动中，均有丝竹、吹打、鼓吹、锣鼓等器乐演奏的伴衬，民间器乐成为民俗活动不

可或缺的一项重要内容。为了渲染各种行事的气氛，表达人们在婚丧喜庆中不同的内心感情，伴随着不同的场合、不同的行事阶段，有不同的乐器组合、乐曲曲目和演奏风格。例如：在婚事场合，常用小唢呐、堂鼓、小钹等乐器，其音色明亮、清越，用以演奏《抬花轿》、《行街》等旋律优美、节奏轻快活泼、速度稍快的曲目，多以跳跃的顿音或高音区的颤音长音强调其欢乐、喜庆的气氛。在丧葬场合，常用大唢呐、大鼓、铙、大锣等音色浑厚、深沉的乐器，演奏《哭皇天》、《泣颜回》等旋律低回婉转、节奏迂徐延绵、速度缓慢的曲目，多以连音如泣如诉地表现悲怆、悼念的情绪。

1. 鲁西南唢呐曲《一枝花》

《一枝花》是流传于山东省西南部（简称鲁西南）的一首唢呐曲。曲调来源于山东柳子戏的唱腔、曲牌，常用于婚事和其他喜庆场合。

婚事，在鲁西南乡村城镇是一件隆重热闹的大事，按当地的习俗，总要邀请鼓吹乐班来演奏助兴，民间有一种说法，“没有鼓乐班，新媳妇不上轿”。一般是婚礼的头一天傍晚请来鼓乐班，先随新郎去祖庙、祖坟上拜大礼，晚上在家门口排场演奏，以此将喜事告知左邻右舍。第二天早晨去新娘家迎亲。在新娘家的主要程序是：新郎拜神灵、祖先，拜见岳父岳母，新娘更衣，上轿、游村、窜巷等。迎亲回来有：新娘下轿，拜堂，入洞房，踩花床，新郎拜谢妇方陪客，闹洞房等程序。在以上程序中，鼓吹乐都要站立演奏或行进演奏，曲目有《抬花轿》、《拜花堂》、《普天乐》、《百鸟朝凤》、《大笛搅》、《一枝花》等。①
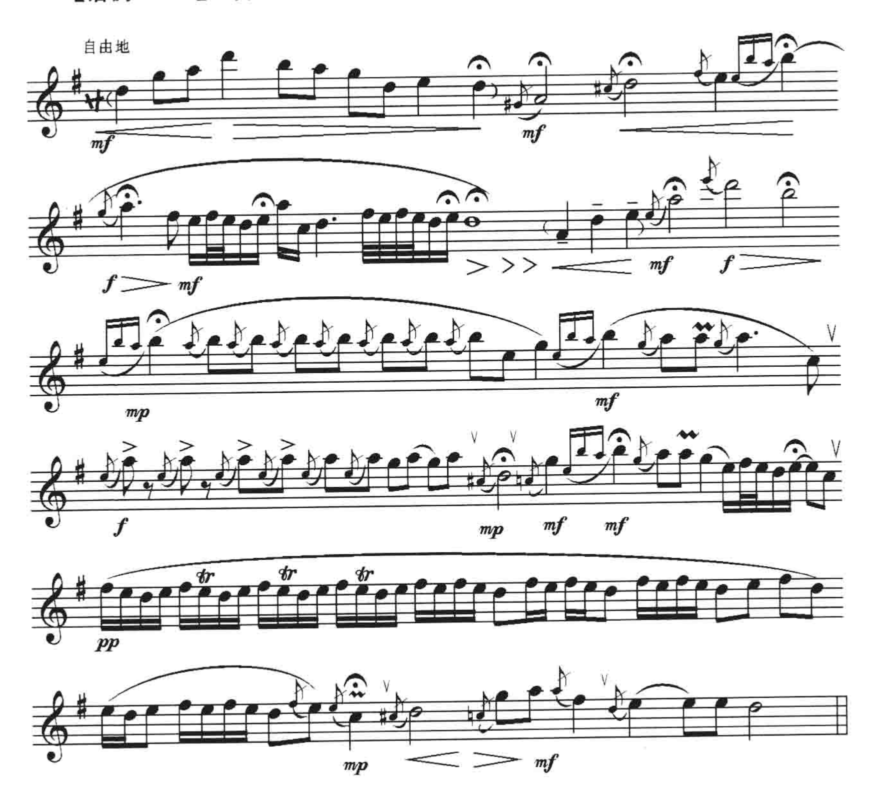
---

① 牛玉新、李广福《鲁西南鼓乐与民间习俗》，载乔建中、薛艺兵主编《民间鼓吹乐研究》第332—343页，山东友谊出版社，1999年4月第1版。

《一枝花》作为一首有浓郁鲁西南风格特点的唢呐曲，曲调来源于山东柳子戏的唱腔和曲牌，并且被改造成为具有当地鼓吹乐较为典型结构特点的器乐曲。全曲包括散板、中板、快板三个部分。
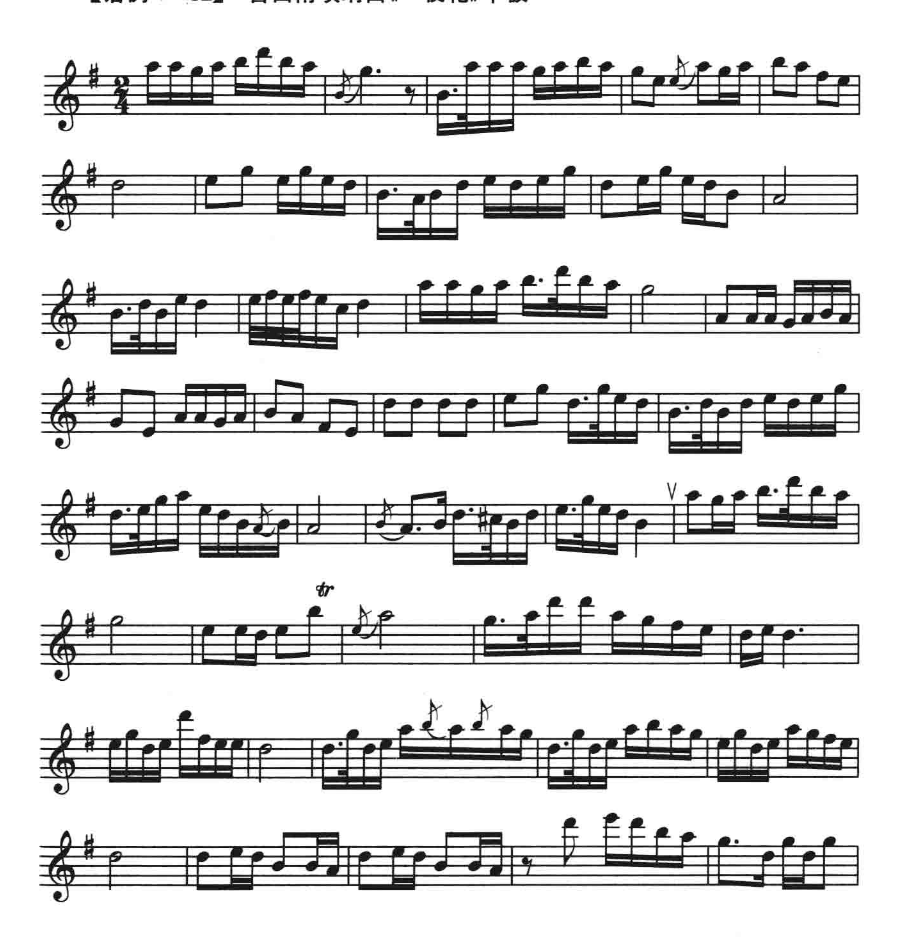
散板，节奏自由，旋律音调强调 re—sol—la—高音 mi—re 的大跳进行，连装饰音也用 la—高音 mi—re—mi、中音 la—高音 re 等跳跃进行，既是北方山东人热情奔放性格气质的展现，也是婚庆场合人们欢腾喜悦感情的表达，给人以热烈欢庆的情绪感染。
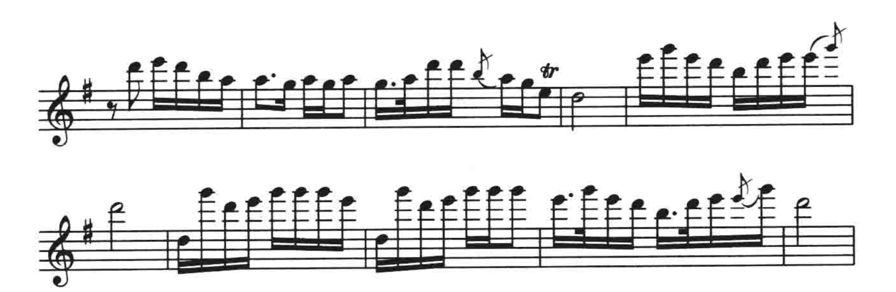
【谱例 1－31】 鲁西南唢呐曲《一枝花》散板



中板，速度中等，节奏规整流畅，旋律悠扬柔美而富有歌唱性，像是发自内心地对生活热爱和赞美感情的抒发，如果说，头两个乐句（中板段落的第1—10小节、第11—22小节）较为深挚、内在的话，那么，在中板的后半部分展开中，情绪逐渐高涨，表现了更为开朗、激动的热情。
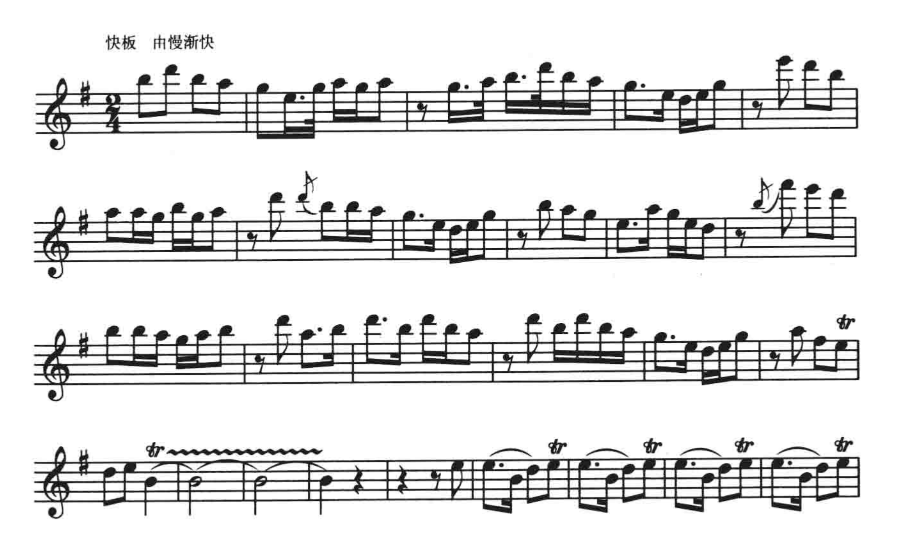
【谱例1-32】 鲁西南唢呐曲《一枝花》中板
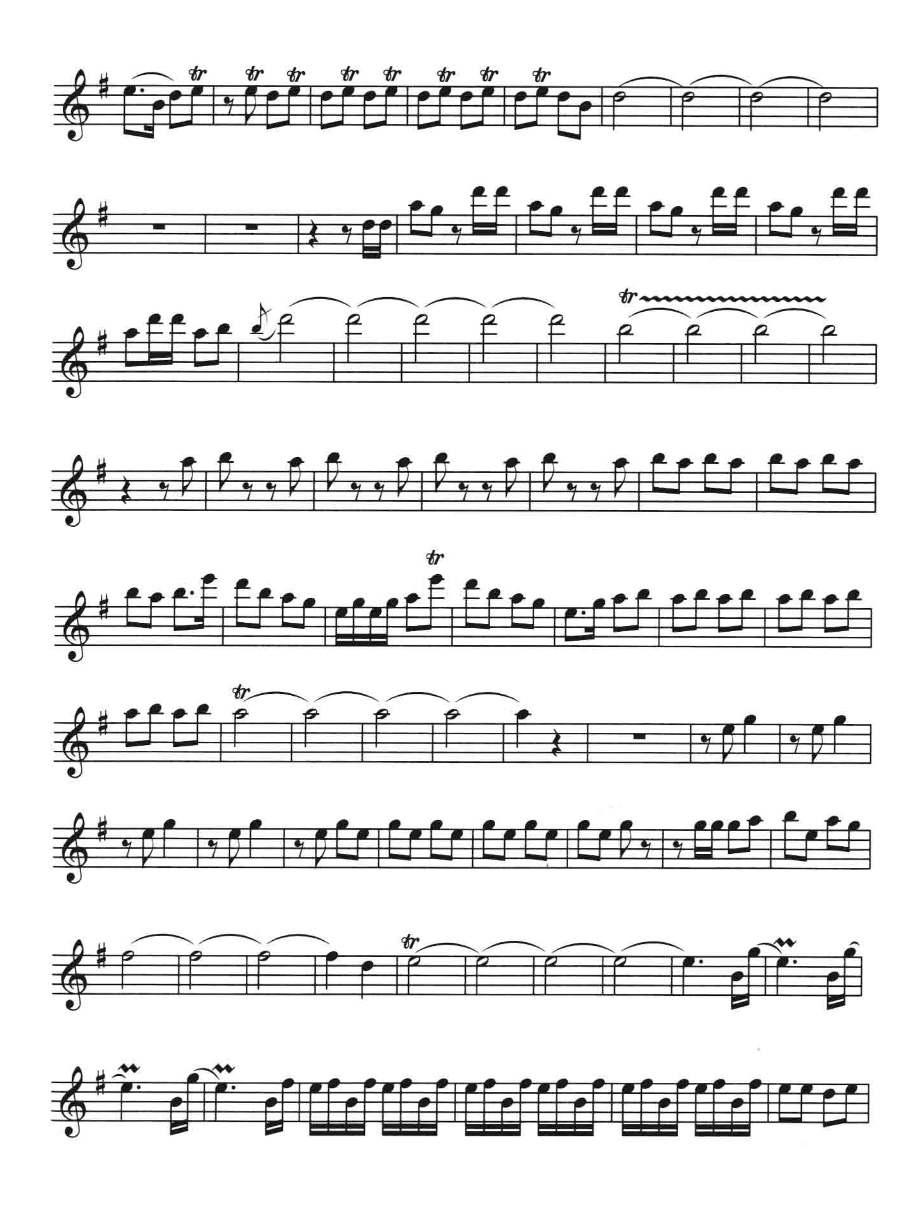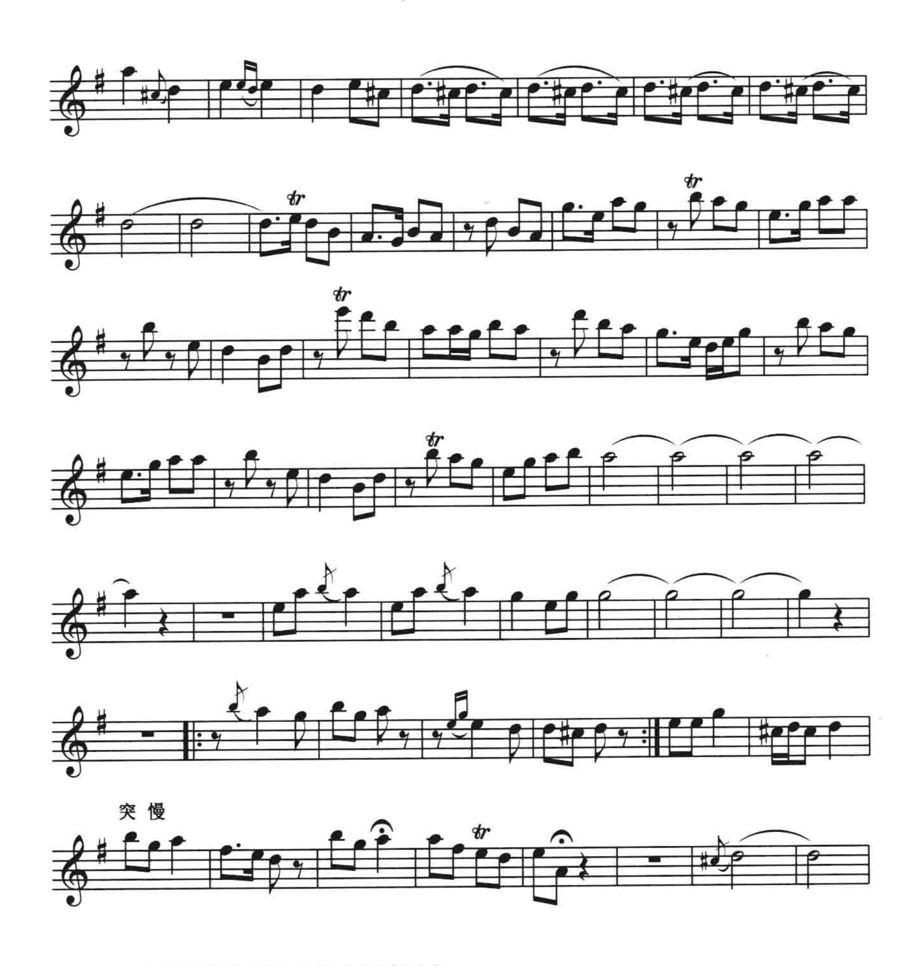




快板部分，运用民间“穗子”的发展手法，旋律围绕着中心音的自由转换，构成一个即兴性的发展段落。速度渐快，节奏逐渐紧凑，在中心音的变换过程中，强调变宫音的出现，产生调式游移、转换，形成色彩变化和对比。唢呐演奏突出了花舌音、滑音、吐音等的运用。随着音乐的展开，旋律音调更显高亢嘹亮，情绪更为热烈欢快，把婚娶场面的热闹欢腾气氛推向高潮。表现了喜庆场合中的中国人的尽情欢乐。

【谱例 1－33】 鲁西南唢呐曲《一枝花》快板




tr



2. 福建长汀鼓吹曲《公嫲吹》

《公嫲吹》是流传于福建省西南部地区长汀县的一首鼓吹乐曲，用于丧事场合。

旧时的中国城乡，丧事也是一件大事。谁家遇上亲人过世，尤其是老人去世，总要请上一班鼓吹乐，富裕人家往往还要聘请好几个乐

班前来对奏，显示气派，表达孝心。办丧事的头一天下午就要请鼓乐班来到事主家，先用双唢呐演奏《老梆台》、《丧字梆台》等，宣告丧事的开始。接着，鼓吹班随事主到坟地去请灵，将先于男死者逝去的妻子的灵魂请回来。去的时候，用双唢呐演奏《下五眼开门》，在坟地烧纸时演奏《快梆台》，回家路上演奏《上字开门》，回到家里摆灵位、上供品、家人行礼时演奏《凡字开门》。接着就是请有威望的名人写灵位牌，称为“点主”；请“点主官”时，用双唢呐演奏《快梆台》，回来时演奏《上字快梆台》。“点主官”升堂演奏《云霄阁》，孝子出来行谢礼，用笙、笛演奏《六字开门》。“点主”时，双唢呐演奏《唢呐皮》。此后，在行大礼的迎神、托神、初献、亚献、中献、侑食、送神，第二天出丧的吊孝、路祭、抬棺、上坟、进坟地下棺等程序中，都有鼓吹乐班的演奏，以此作为人世间与他界沟通的言语，表达对逝者的哀思，倾诉亲情，敬祈逝者冥福。①

《公嫲吹》既是一首乐曲的名称，又是一种民间器乐演奏形式。

作为民间器乐演奏形式，公嫲吹也称公嫲子、公婆吹。其乐器配置主要由一对高、低音唢呐组成，二者对奏、和吹。高音唢呐叫公吹，即公的、雄的意思。低音唢呐叫嫲吹，即母的、雌的意思。本调为 do＝D，公吹筒音作 e，嫲吹筒音作 a，二者音域均在 12 至 14 度之间。此外，还有二胡、椰胡、三弦、扬琴等弦乐器，大鼓、小鼓、大钹、小钹、双面云锣、大锣等打击乐器。演奏时，公吹、嫲吹之间形成对奏、支声关系。公吹所奏旋律称为雄句，嫲吹所奏旋律称为雌句，在传统演奏中，雄句和雌句之间的衔接有严格的规定，公吹领头，到一定乐句，嫲吹接上。雄句、雌句也称为
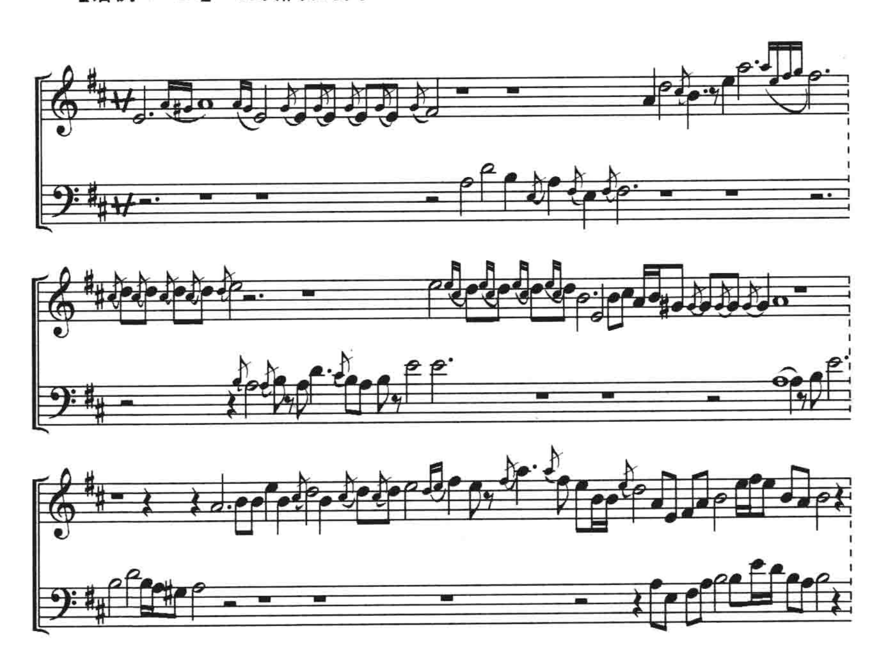
---

① 牛玉新、李广福《鲁西南鼓乐与民间习俗》，载乔建中、薛艺兵主编《民间鼓吹乐研究》第 332—343 页，山东友谊出版社，1999 年 4 月第 1 版。

问句、答句。长汀公嫲吹的主要曲目有:《公嫲吹》、《蝴蝶乐》等。

《公嫲吹》乐曲主要在夜里守灵时演奏,以此表现对人生的回忆和感受,寄托哀思和悼念之情。全曲由引子、慢板、中板、快板和结尾乐句构成。
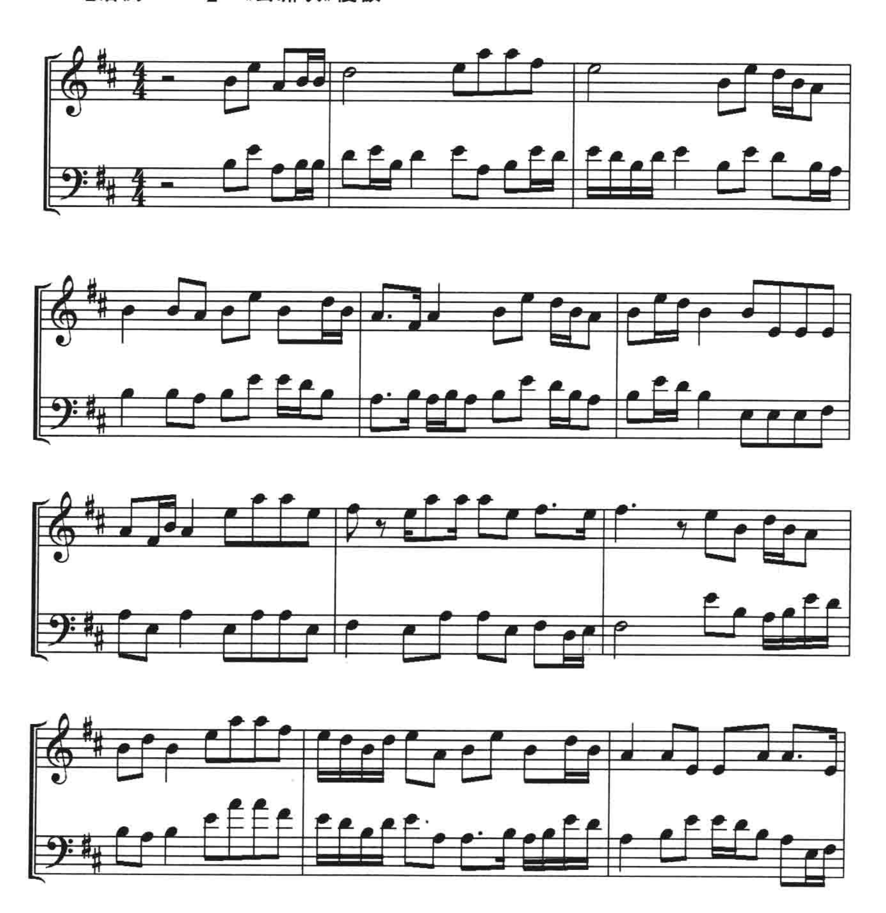
慢速、节奏自由悠长、旋律开始于低音区的引子,表达了一种悲切的悼念情绪。随着音乐在中、高音区的展开,旋律中连续出现四度上行跳进的音调,令人精神逐渐为之振作,在公吹、嫲吹的对答中,开始了对人生历程的叙述和倾诉,时而抒情悠扬,时而热情洋溢,时而欣喜愉悦,时而感慨万千,体现了历尽千辛万苦、遍尝甜酸苦辣的复杂感受。

【谱例 1-34】《公嫲吹》引子
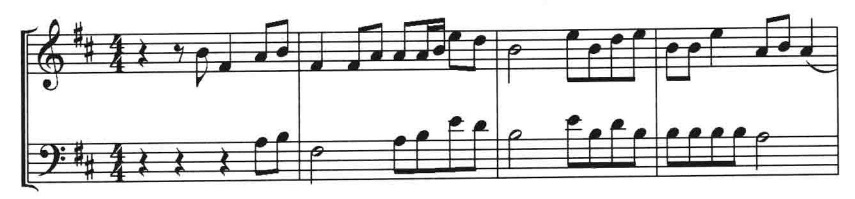


慢板段落，公吹、嫲吹先是以支声手法共同表现一个旋律，徐缓舒展的节奏，以开头两小节分别出现在中音区、高音区的核心音调为基础而衍展引申出来的旋律音调，似乎在倾吐着人性的柔美和温暖。之后，由公吹、嫲吹对两组核心音调的变化发展，又像是人间与他界的对话，阴阳相依，天人合一，质朴和谐。

【谱例 1-35】《公嫲吹》慢板
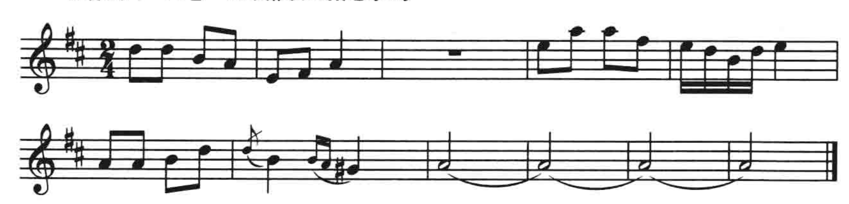


中板段落，在承续慢板段落核心音调的基础上，引入了羽类色彩的旋律音调，使其调式色彩更为丰富；同时用更具有动力性的节奏对高音区的核心音调进行改造，宽广舒展，像是对逝者平凡人生的颂扬，也是对人世间美好事物的歌唱。

【谱例 1－36】《公嫲吹》中板



快板段落中，速度由每分钟 100 拍到每分钟 120 拍，以至更快，切分节奏的运用，句幅的逐渐压缩，公吹、嫲吹对奏连接的逐渐紧凑，旋律音调的中心音不断转移等等，使音乐情绪不断高涨。此后，公吹、嫲吹一起以突慢的速度共同奏出了全曲的结尾乐句，激动而平静，表达了“悲欣交集”的人生感受。

【谱例 1－37】《公嫲吹》结尾乐句



3. 十番锣鼓《十八六四二》

在中国人的音乐审美观中，对于音色有“重人声，贵自然”以及“对于噪音的有限度的有效的运用”的特点。因此，在许多民俗活动中都少不了锣鼓乐。用热烈欢腾的锣鼓声来渲染民俗的喜庆气氛。同时，在锣鼓乐中表现了对数字系列的追求，展现了中国人的聪明才智。苏南十番锣鼓《十八六四二》就是其中的一首代表性锣鼓曲。

《十八六四二》是用乐曲中一首锣鼓牌子的结构特点来命名的清锣鼓。用同鼓、大锣、喜锣、齐钹、云锣、拍板、双磬、小木鱼、板鼓等打击乐器演奏。全部锣鼓包括头、身、尾三个部分。其结构布局为：

头：〔急急风〕、〔求头〕、〔七记音〕、〔细走马〕；

身：①〔十八六四二〕一变、〔细走马〕、〔十八六四二〕二变、〔细走马〕、〔十八六四二〕三变、〔十八六四二〕四变、〔细走马〕；

②〔鱼合八〕一变、二变、三变、四变、〔细走马〕；

尾：〔金橄榄〕、〔急急风〕、〔螺丝结顶〕。

其中的〔十八六四二〕、〔鱼合八〕，都是按数列规律来演奏的锣鼓牌子。

〔十八六四二〕是属于公差数为 2 的递减型节奏，以 10 为起点，每次递减 2。

3 7

七七 | 七 七七 一七 一七 | 七 (10)

1 7

内 内内 一内 一内 | 内 (8)

1 5

同 同同 一同 | 同 (6)

1 3

王 王王 | 王 (4)

1 1

七 | 七 (2)

〔鱼合八〕是递增递减同时的综合型节奏。由递减型的7、5、3、1与递增型的1、3、5、7各对应句式相加而成,各节数列相加之和为8,如:7 + 1=8,5 + 3=8,3 + 5=8,1 + 7=8,中间加用木鱼击节,故称为“鱼合八”。

7 1

七七 一七 一七 | 七 | 扎 勺各 | 勺 丈 | 丈

5 3

内内 一内 | 内 扎扎 | 扎 勺各 | 勺 丈 | 丈

3 5

同同 | 同 扎扎 扎扎 | 扎 勺各 | 勺 丈 | 丈

1 7

| 王 扎扎 扎扎 扎扎 | 扎 勺各 | 勺 丈 | 丈 丈 | 扎 扎 | 丈

“四变”,指的是用不同的乐器来演奏,一般顺序是:一变先用齐钹(念“七”),二变先用喜锣(念“内”),三变先用同鼓(念“同”),四变先用大锣(念“王”),构成严格的乐器音色变奏。

〔一变〕七、内、同、王

〔二变〕内、同、王、七

〔三变〕同、王、七、内

〔四变〕王、七、内、同

十番锣鼓《十八六四二》就是用这些有规律的数列变化和乐器演奏音色的变换，来推动音乐的发展，表现人民群众的聪明才智和乐观开朗的情趣。

4. 锣鼓乐《鸭子拌嘴》

中国的庶民百姓还用锣鼓乐来反映现实生活，寄托乐观主义情怀。《鸭子拌嘴》就是这样的一首锣鼓曲。

这是由西安鼓乐艺术家安志顺根据西安鼓乐《五调坐乐全套·中吕粉蝶儿》的开场锣鼓改编的打击乐合奏。乐曲运用小钹、水钹、木鱼、云锣等乐器的不同敲击方法，使它们在音色、音量、音区等方面形成对比，并且在节奏上给予丰富的变化，形象地描绘了鸭子的引颈鸣叫、呼应对答，蹒跚漫步、追逐嬉戏，拌嘴逗趣、热闹喧哗，以至于转趋安静、逐渐远去……全曲形象生动逼真，情绪诙谐风趣，表现了热爱生活的乐观主义精神。

二、音乐中的文人士大夫

在中国历史上，文人如果从职业意义上说，即“以文为业”的人群。类似于今日的知识分子，“以知识为业”，“以教授知识、传播知识、研究知识、生产知识乃至创造知识为自己的谋生方式”①。但是，同时还要有“对公共事务的关怀”②，“对社会事务有所担当”③。

由于中国的历朝历代，多有“学而优则仕，仕而优则学”④，所以，中国文人多以社会事务的担当为其责任，称之为“士”。“……‘士’在文化与政治方面所占据的中心位置是和科举制度分不开的。通过科举考试（特别如唐宋以下的‘进士’），‘士’直接进入了权力世界的大门，他们的仕宦前程已取得了制度的保障⑤”。形成了“士”是基本价值维护者的特征，“士志于道”（孔子语）；“士不可以不弘毅，任重而道远。仁以为己任，不亦重乎？死而后已，不亦远乎？”（曾参语）。始终坚持

---

① 邵建《知识分子与人文》，中国社会出版社，2009 年 10 月第一版，第 9 页。
② 同上第 4 页。
③ 同上第 10 页。
④ 《论语》，《四书集注》第二册，第 143 页。
⑤ 余英时《士与中国文化》，上海人民出版社，2003 年 1 月第 1 版，第 6 页。

自己思想上的信念,“无恒产而有恒心者,唯士为能”(孟子《梁惠王》上)。“以从俗为善,以货财为宝,以养生为己至道,是民德也”(荀子《儒效》篇)。主张平时在道德和知识方面要有充分准备,遇到机会才能执行“富民”、“教民”的任务。“故士穷不失义,达不离道。穷不失义,故士得已焉;达不离道,故民不失望焉。古之人,得志,泽加于民;不得志,修身见于世。穷则独善其身,达则兼善天下。”(孟子《尽心》上)以“修身、齐家、治国、平天下”为人生的心路历程。

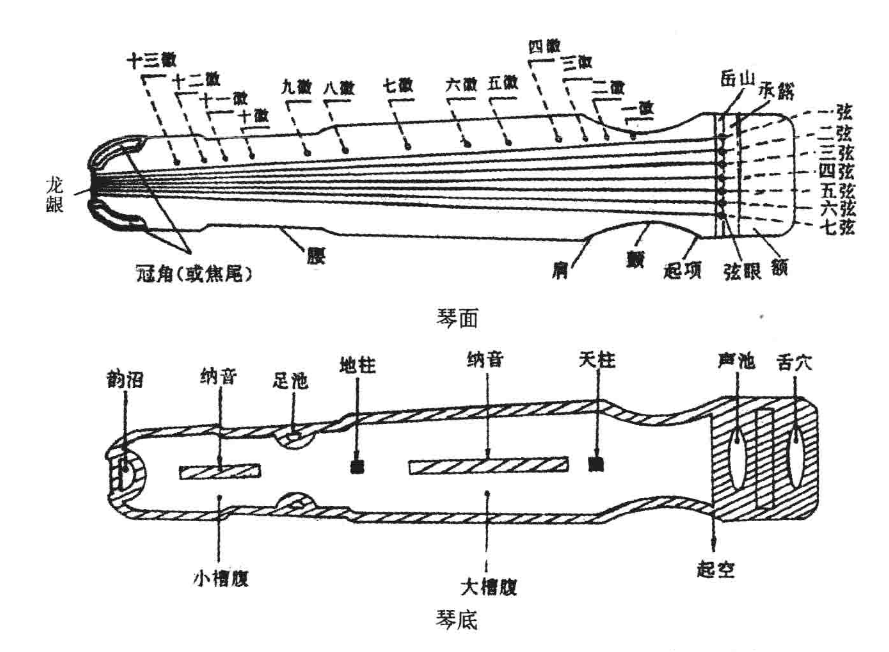
作为修身养性的手段,中国的文人士大夫,常以琴歌、琴乐来陶冶情性,在词调的咏唱中抒叙真情,以文人乐集之聚会来寄寓雅兴。

(一) 琴乐冶情性——《梅花三弄》、《潇湘水云》、《流水》、《酒狂》

古琴,是最具代表性意义的中国传统乐器之一。

古琴,原称“琴”,后为与胡琴、扬琴相区别又称“七弦琴”,自 20 世纪 30 年代以来才叫“古琴”。关于其起源,有许多美丽的传说,如:神农、伏羲、尧、舜等造琴,虽不可信,但足可证其历史久远。在《尚书》、《诗经》等古文献中多有提及。春秋战国时已出现了钟仪、师旷、师襄、伯牙、雍门周等琴师。当时“琴”的形制并不固定。大约在西汉中期至汉末三国之际,琴的形制得以改造并渐趋定型。

古琴是以一整块长约 1.3 米,宽约 20 厘米,厚约 5—6 厘米的梧桐木或杉木,将一面刨成弧形,剜成深槽,另一块质地较硬的木板剜上共鸣孔为底板,胶合着厚漆而成。其各部分名称如下图所示。



琴面

琴底

琴面装七条弦,设十三徽。现将各徽位弦长的比例列表如下:

十三徽	十二徽	十一徽	十徽	九徽	八徽	七徽	六徽	五徽	四徽	三徽	二徽	一徽
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

由七条弦可得七个空弦散音,十三徽可发 91 个泛音,147 个按弦音。因此,古琴可得四个八度又一个大二度的音域。

古琴曲所用的调(调弦法)有 35 种,常用的有七调:正调、慢角调、蕤宾调、慢宫调、清商调、慢商调、黄钟宫调等。

琴，作为中国传统音乐的代表乐器，由于无品而适合表现中国传统音乐的音组织形态——带腔的音。据沈恰先生的研究，“所谓腔指的是音的过程中有意运用的、与特定的音乐表现意图联系的音成分（音高、力度、音色）的某种变化。”七弦琴的乐器构造中的无品、无柱正为音高的变化提供了方便的条件。在其吟、猱、绰、注、撞、逗、淌、往来、进复、退复、罨等演奏手法的运用，尤为适合表现“音高、力度、音色的某种变化”，从而使琴的演奏与中国传统音乐的音的组织紧相吻合。此后，许多乐器都以各种不同的形式承续着这一“无品、音腔”模式。如：各种胡琴类乐器和三弦等。在古琴音乐中还奠定了中国传统音乐与文学紧密相关的基础。琴歌自不用说，乃音乐与诗词相结合的产物，根据诗词吟诵歌咏的需要，为诗篇度曲，依歌词而吟咏。即使是在没有歌词的纯器乐的琴曲中，亦大多与一定的文学形式相关。千百年来所积累的大量琴曲中，或则描绘传统诗词绘画中的意境，如：《高山流水》、《阳春》、《白雪》、《平沙落雁》、《潇湘水云》等；或则反映历史故事、民间传说，如：以聂政刺韩王为题材的《广陵散》，以昭君出塞为题材的《龙朔操》、《龙翔操》、《秋塞吟》，以文姬归汉为题材的《大胡笳》、《胡笳十八拍》等；或则以优美的曲调，生动形象地抒发了离别、怀念、隐逸等生活情绪，具有明确的标题性，如：《阳关三叠》、《渔樵问答》、《捣衣》、《酒狂》等。这些琴曲都与一定的文学题材或文学形象相联系。这也成为中国传统器乐曲发展的一个主流。

琴曲是没有歌唱而只用琴来演奏的器乐曲。从现有记载来看，其数量达2000多首。有曲谱传承的约650多首，被编为《琴曲集成》。在这些曲谱中，已被打谱演奏的有100多首。

唐代赵耶利云：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风，

蜀声噪急，若激浪奔雷，亦一时之俊。"这些演奏风格特点，经历数代琴家、文人传承发展，更形成多种流派。如：南宋时期，因迁都临安（今杭州），使之成为当时政治、文化中心，琴师云集，形成了以郭楚望为代表的"浙派"，郭楚望继承并发展了传统琴曲，创作了一些颇具特点的新作，此后，这些琴曲又通过他的学生刘志方传授给徐天民、毛敏仲。到明代初期，琴界主要分为江、浙两派。江派以松江刘鸿为代表，浙派则继承了南宋徐天民的传统，出版了许多谱集，传授了大量生徒。正如刘珠《丝桐篇》中指出的："近世所习琴操有三：曰江、曰浙、曰闽。习闽操者百无一二，习江操者十或三、四，习浙操者十或六、七。据二操观之：浙操为上，其江操声多烦琐；浙操多疏畅，比江操更觉清越也。"明代后期，又出现了虞山派、绍兴派、江派等琴派。虞山派又称琴川派、熟派，乃明、清之际最有影响的琴派，代表人物是严澂、徐青山，后人概括其演奏特点为："清、微、淡、远"的琴风。绍兴琴派的代表人物是尹尔韬、张岱。此时的江派与嘉靖以前的松江派的含义不同，是指一些填词配歌的琴人，如黄龙山、杨表正、杨抡等人，因多活动于江左、南京一带，故得名。清代琴派以广陵派的影响为最大，形成发展于江苏扬州一带，代表人物是徐常遇及其儿子徐祜、徐祎，孙子徐锦堂、徐祺及其儿子徐俊，以及吴灴、江明辰、秦维瀚等人。广陵派编纂传承的《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》一直流行至近代。近代，以吴越为中心的琴坛，又逐渐形成了以祝桐君为代表的闽派，以张孔山为代表的川派；山东诸城出现了几位王姓琴家王溥长、王雩门、王露，前二者并称"诸城二王"，加上王露则称为"琅琊三王"。以上琴派和琴家的出现，对古琴音乐的发展起了重要的促进作用。

1. 高洁情操的《梅花三弄》

“琴、棋、书、画”,曾经是中国文人士大夫修身养性所必不可少的素养。弹琴、品琴乐、吟唱琴歌,成为中国传统士人的一种生活方式。一种将生活方式艺术化、艺术行为生活场景化的真实写照。清人汪绂在《立雪斋琴谱·小引》中,曾说:“士无故不彻琴瑟,所以养性冶情。先王之乐,惟淡以和。淡,故欲心平;和,故躁心释。‘由之瑟,奚为于丘之门’,盖以其不足于中和之致也。”以“琴乐”作为达到心平德和、修身正己目的的一种途径,这是因为“琴者,情也”,琴能传情达意,借情寄意,领悟人生境界和终极关怀。

《梅花三弄》是一首借物咏怀的古琴曲。

据《神奇秘谱》载,《梅花三弄》初为笛曲,乃东晋桓伊所作。桓伊“善音乐,尽一时之妙,为江左第一”(《晋书·桓伊传》卷八一)。关于该曲的来源,《神奇秘谱》有如下记载:“昔桓伊与王子猷闻其名而未识,一日遇诸途,倾盖下车共论,子猷 曰:‘闻君善于笛?’,桓伊出笛为《梅花三弄》之调,后人以琴为三弄焉。”
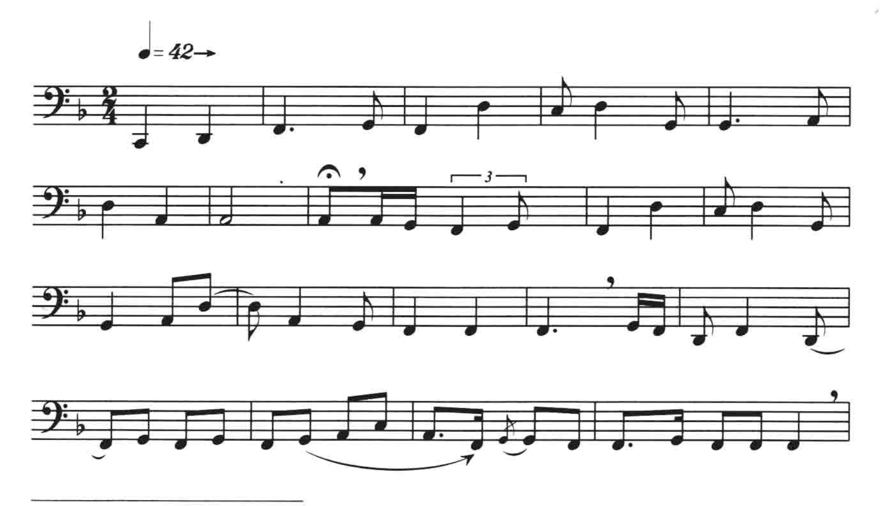
在中国传统文化中,梅花与松、竹合称“岁寒三友”;梅花与兰、竹、菊合称“梅兰竹菊”,成为高尚人格的象征。同样,梅花也成为坚贞不屈高尚情操的标志。在古琴曲《梅花三弄》中,中国的文人士大夫通过赞颂和歌唱梅花的凌霜傲雪、清雅芬芳、品格高洁,来暗喻自身“富贵不能淫,威武不能屈,贫贱不能移”的高尚人格。“弄”是抒情写意的意思。“三弄”指的是音乐中代表梅花形象的主题出现了三次。笛曲上分别称为“上弄(高声弄)”、“下弄(低声弄)”、“游弄”;琴曲中,分别在琴徽的上准(以四、五徽位为中心)、中准(以七徽位为中心)、下准(以九、十徽位为中心)三

个部位演奏。琴曲中的一弄、二弄、三弄，以泛音奏出的曲调分别出现在第二、四、六段，音乐旋律优美，节奏活泼，音色清亮，富有动感，寄寓了朵朵梅花不畏严寒、生机盎然、迎风开放的美妙意趣①。

全曲属于回旋性与变奏性、发展性相结合的结构形式。曲中，基本不变的梅花曲调泛音段落（第二、四、六段），与变化多端、起伏跌宕的实音段落（第三、五、七、八、九段）相间出现，既表现了古代文人士大夫对梅花端庄、高雅情操的赞颂，又表达了他们心目中的梅花凌风傲雪、绰约多姿的神韵。

第一段开指，由三句曲调构成。第一句旋律自低而高，回旋起伏，落于羽、角音（la、mi），优美典雅；第二句曲调是第一句改头换尾的重复；第三句曲调巩固了 F 宫调式。
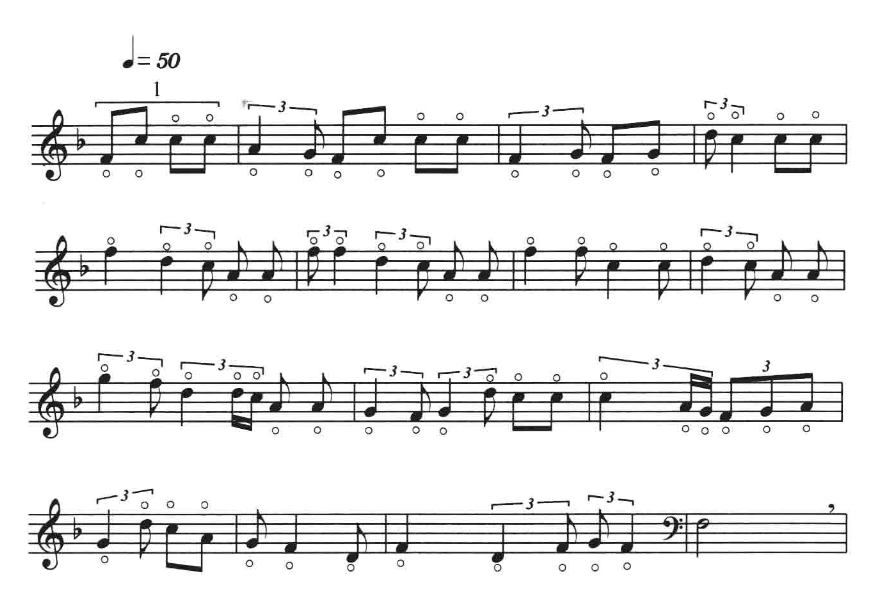
【谱例 1－38】　古琴曲《梅花三弄》第一段



① 以下乐曲分析主要参考王震亚《古琴曲分析》“中型琴曲分析 五、梅花三弄”，中央音乐学院出版社，2005 年 11 月第 1 版，第 73—87 页。
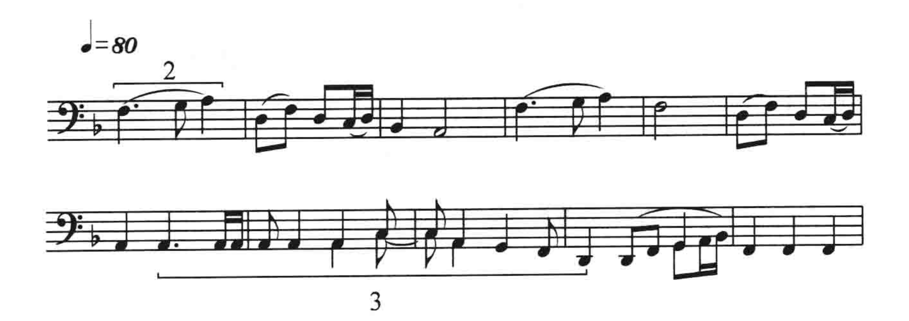
第二段是“一弄”。用泛音演奏，音色清亮透明；旋律以五度跳进为特点（王震亚先生称之为第一个种子音调），以调式主音、五度音等稳定乐音为骨干，其余用经过音填充，抑扬起伏，充满生机；节奏以四分音符、八分音符和三连音之间的穿插为特点，变幻多端；表现了士人心中梅花的怡静、端庄、高洁、典雅的神韵。

【谱例 1-39】 古琴曲《梅花三弄》第二段



第三段是用实音演奏的三句曲调。第一句以一开始级进上行的 do-re-mi 三个音为特点（王震亚先生称之为第二个种子音调），具有积极向上的意趣；此后重复一遍，仍落角音（mi），与第三句第一音重叠；第三句又出现以角音（mi）的同音重复，上行至徵音，再由角音（mi）连续下行至低羽音（低音 la）的特性音调（王震亚先生称之为第三个种子音调）。
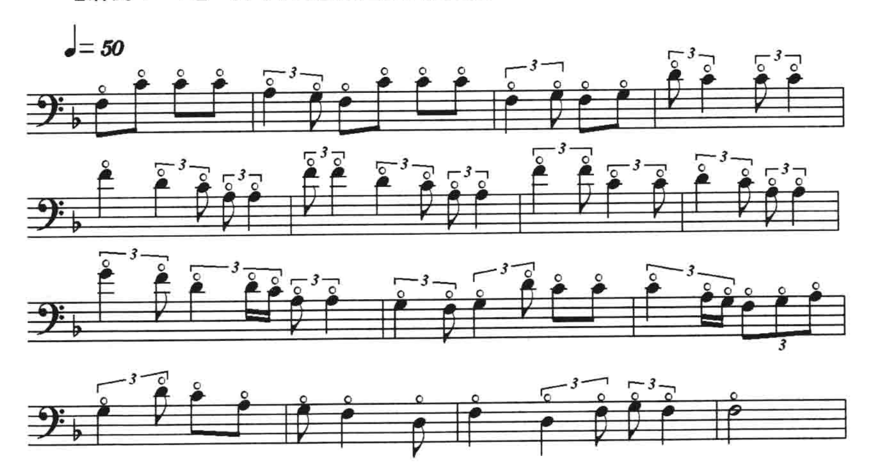
【谱例 1－40】　古琴曲《梅花三弄》第三段



以上这第二、三段的音乐，实为全曲音乐的发展变化呈现了基本主题。第二段是结构稳定、用泛音演奏的“梅花”曲调，第三段仅呈现两个待发展的特性音调，用实音演奏的对比性曲调，为全曲的展开奠定了基础。
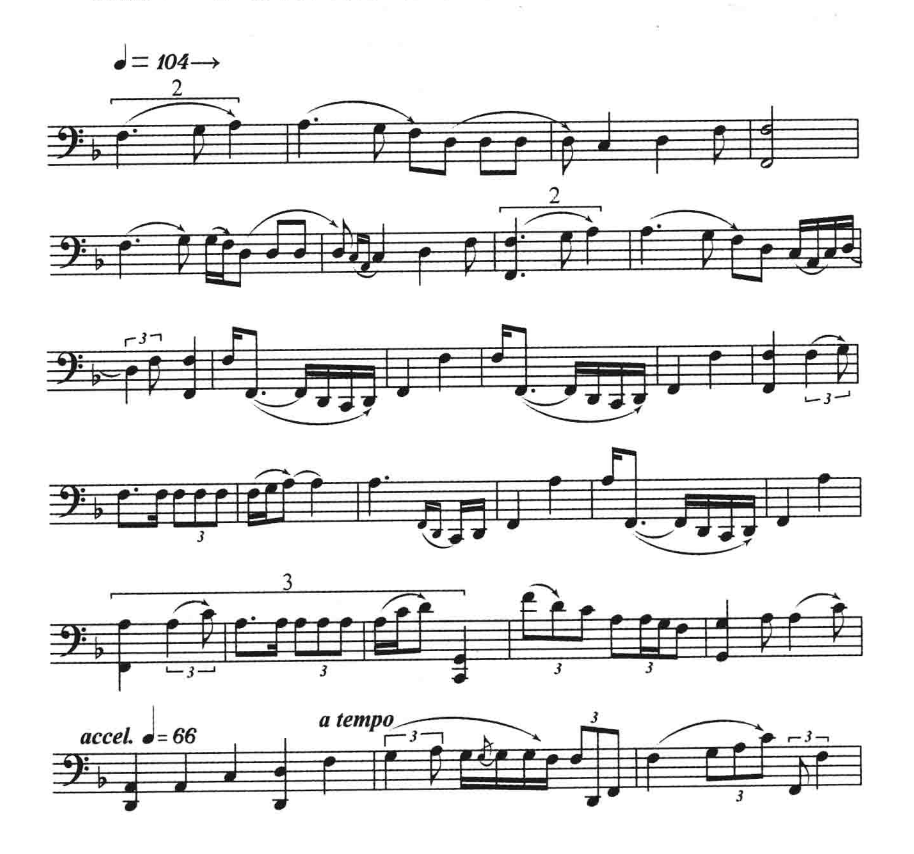
第四段是“二弄”，为梅花曲调的移低八度的再现，展现了梅花更为端庄、沉稳、刚劲的神韵。
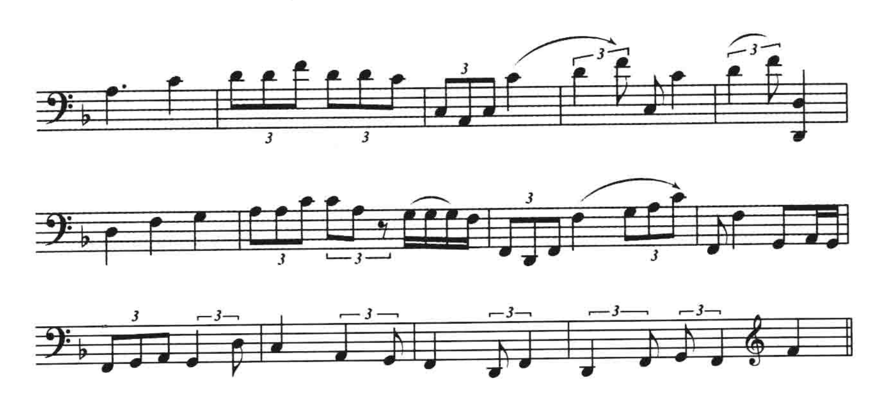
【谱例 1－41】　古琴曲《梅花三弄》第四段



第五段速度较快，音乐以第三段呈示的特性音调（王震亚先生称之为第二、第三个种子音调）为核心进行扩展，分别发展成为规模较大的两个部分（参见【谱例1－42】中 2 、 3 号后的乐谱）。旋律在走手音基础上，加用了滚拂和撮奏，节奏也更为复杂而具动力，使乐曲获得第一次展开，似乎是对梅花凌风傲雪高洁情操的热情颂扬。
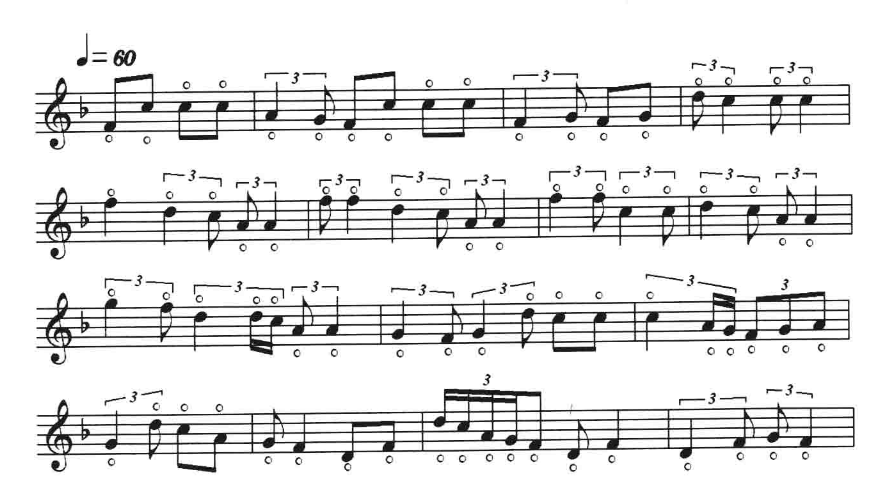
【谱例1－42】 古琴曲《梅花三弄》第五段





第六段是“三弄”,在再现泛音演奏的梅花曲调的基础上加进了较多的八度跳进;主题结尾处用了加花手法,旋律更富生机和活力,情绪更显活泼舒展。

【谱例 1-43】 古琴曲《梅花三弄》第六段
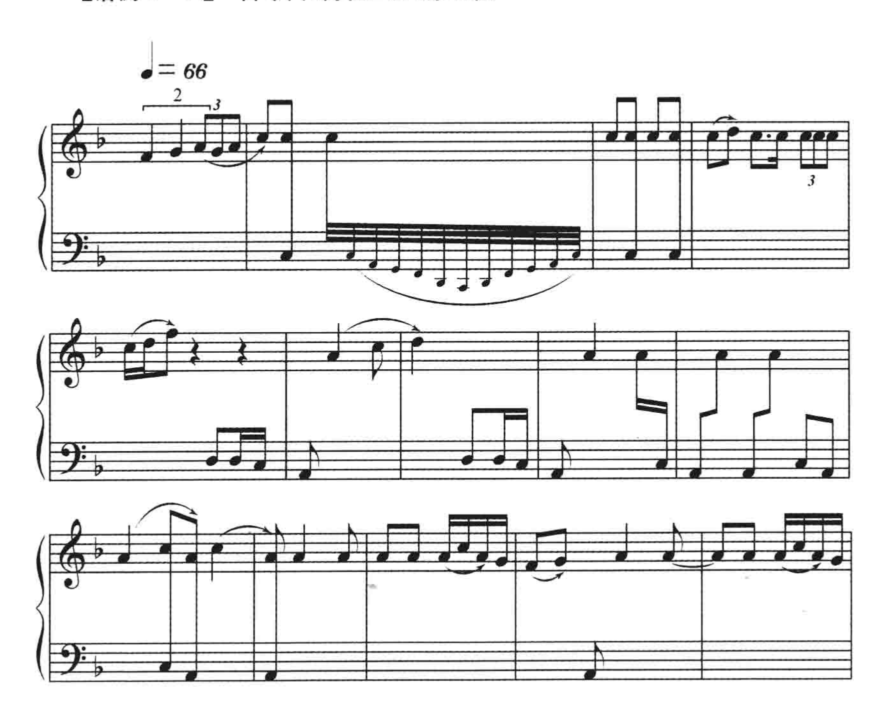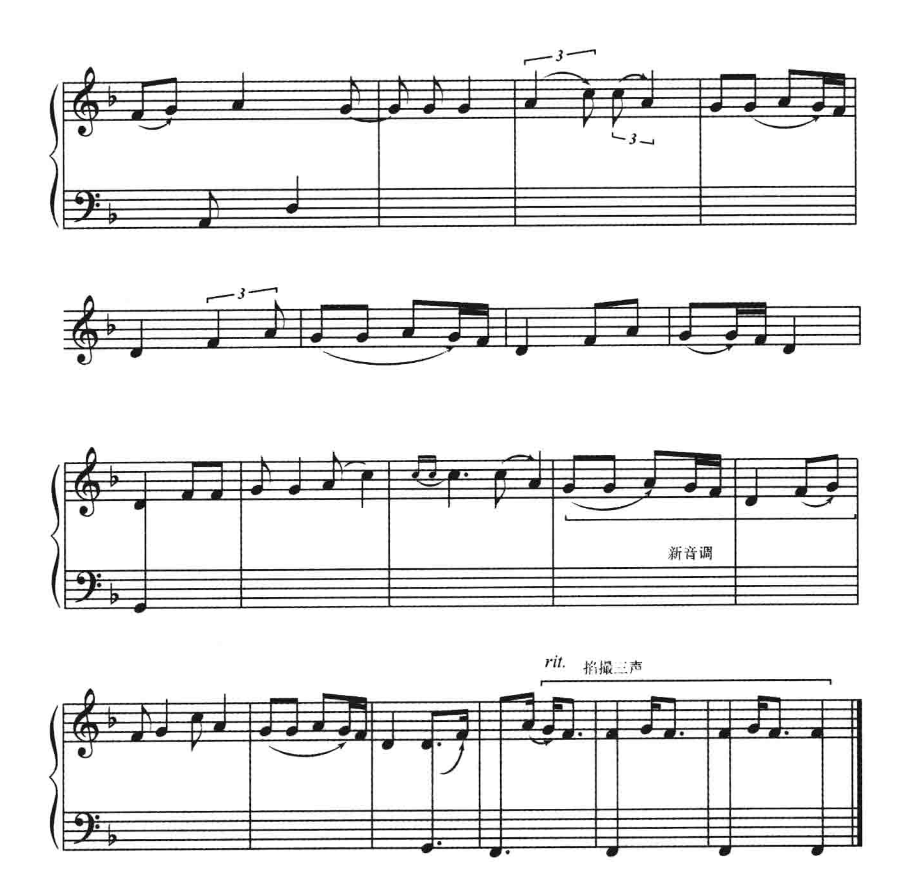


第七段至第九段开辟了一种新境界,运用一系列急促的节奏和不稳定的乐音,表现一种富有激情的气氛,用颇具动力的旋律表现了梅

花在风雪中傲然屹立的意境。

第七段音乐以第二、第三特性音调为种子进行展开。开始时，由宫音（do）到角音（mi）的级进上行的第二特性音调，以紧缩节奏的形式向上扩展；接着，和以角音（mi）重复的第三特性音调连接、融合，mi 音在两个八度间跳跃重复，反复于 mi、sol 之间。（见【谱例 1－44】 2 、 3 处）。随着音乐的展开，曲调围绕着 mi 音进行装饰、变化，引出了新的音调，乐思进入一个新境界。在第七段的结尾处，出现了掐撮三声，使其有终止感，但这一终止音又与第八段的起始音重叠，使其两段音乐自然连接。
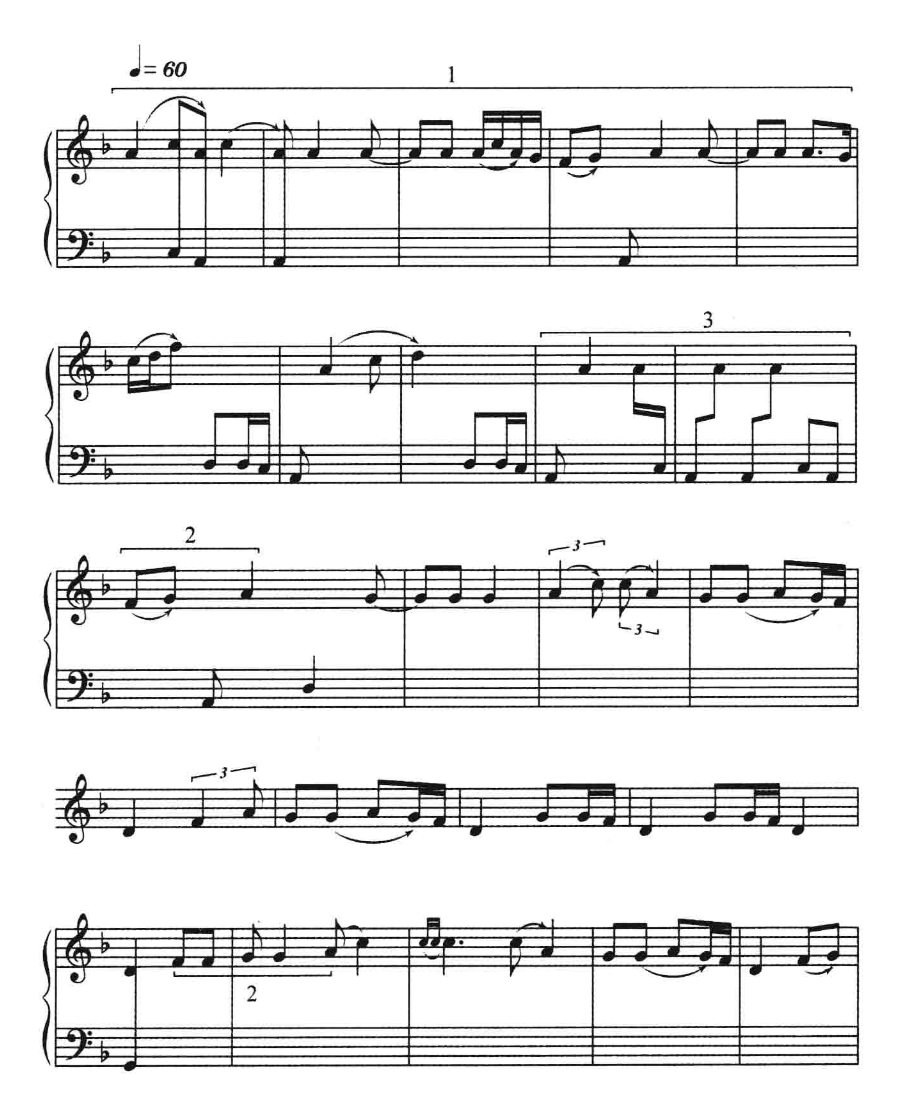
【谱例 1－44】 古琴曲《梅花三弄》第七段
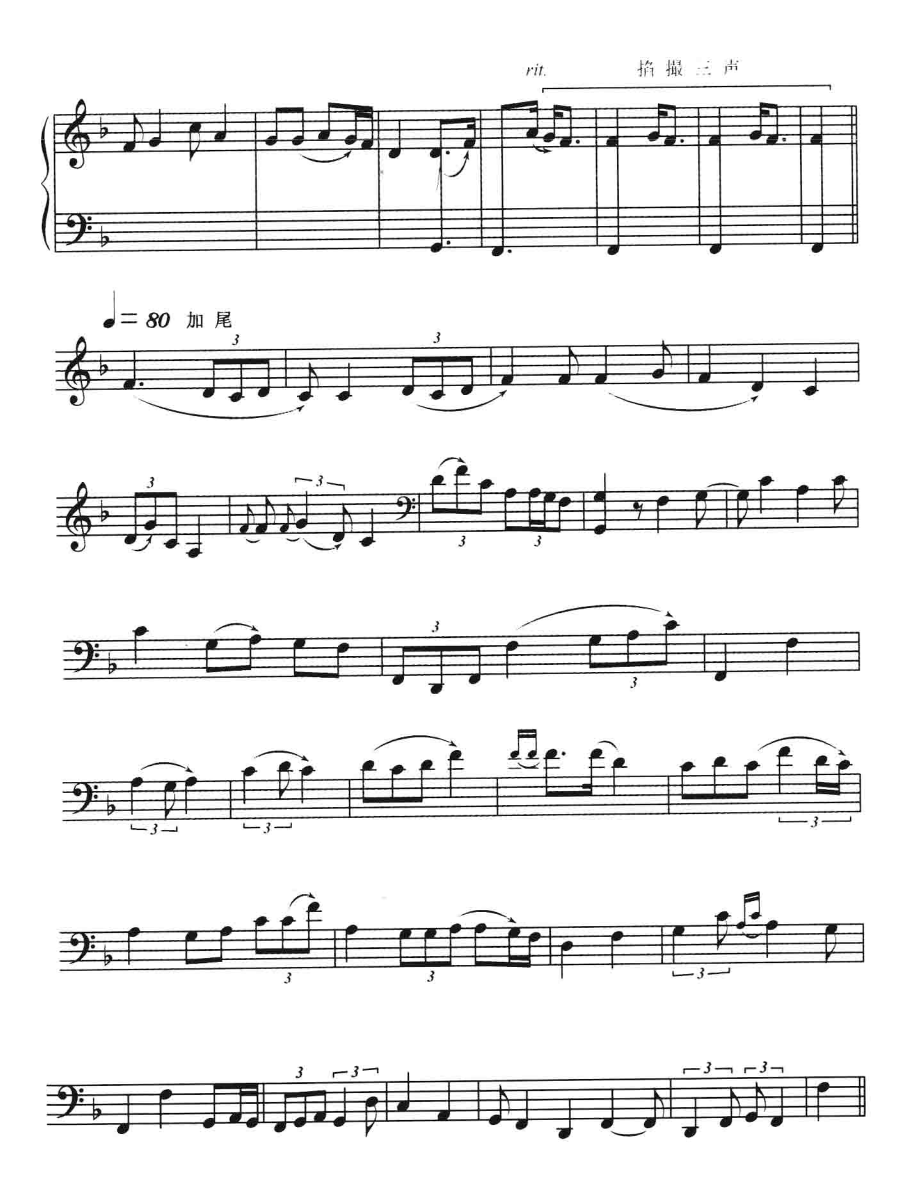




第八段是第七段的换头加尾的重复。开头用梅花曲调宫(do)、徵(sol)之间的五度跳进特性音调,此后是第七段的重复,在掐撮之声之后还加上了较大篇幅的发展。这一段音乐由于梅花曲调的五度跳进特性音调的出现,使它与之对比的音乐结合起来,所以,第八段音乐具有了综合的性质。
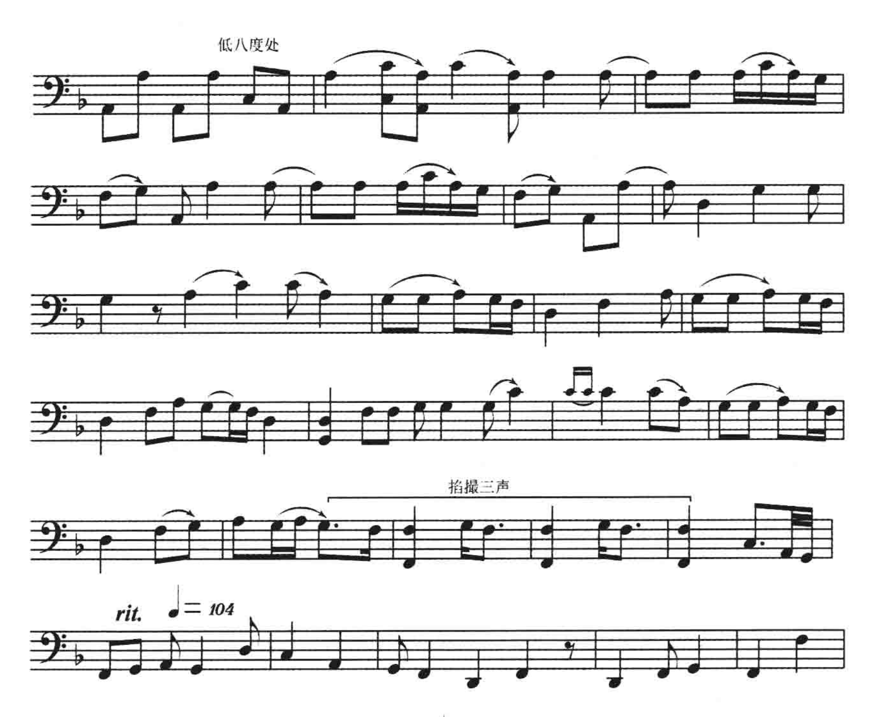
【谱例 1-45】 古琴曲《梅花三弄》第八段




rit.
掐撮三声
♩= 80 加尾
3
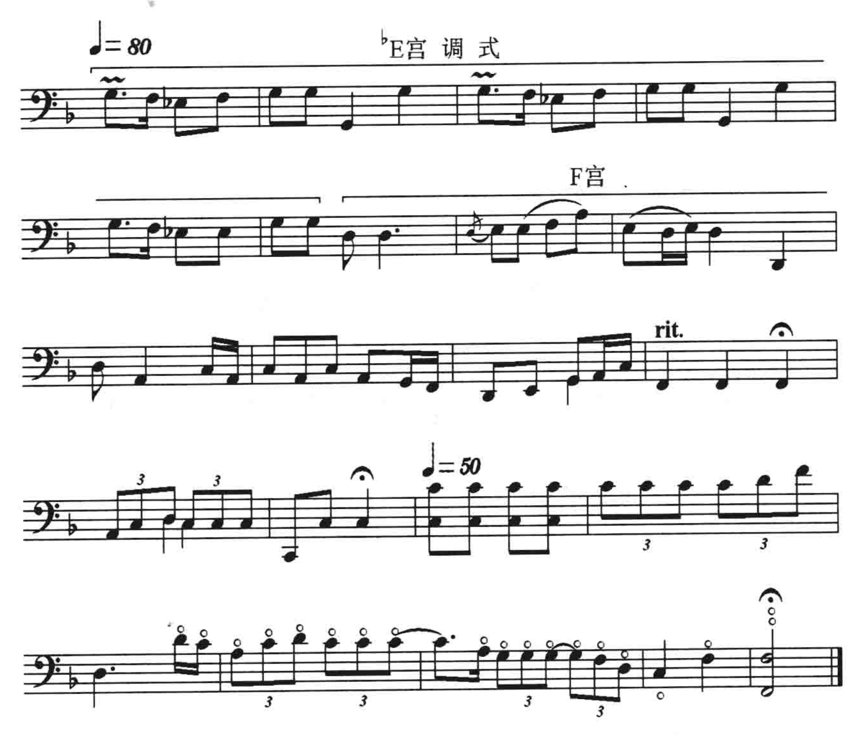
第九段是第八段的变化重复。开始处，没有梅花曲调中的宫、徵(do、sol)之间的五度跳进特性音调，并将第八段的曲调移低八度(见【谱例 1－46】低八度移位处)，第八段中掐撮三声以后的加尾部分被删除。

【谱例 1－46】 古琴曲《梅花三弄》第九段



第十段是后奏段。其中出现了♭E 宫调式的全新音调 do-re-mi-低音 mi-中音 mi，与第七、八、九段结束在 F 宫调式形成了鲜明的对比，增添了明朗清新的色彩。最后以简短的泛音作为全曲的尾声，令人沉浸在梅花高洁、典雅的诗意境界之中。

【谱例 1－47】 古琴曲《梅花三弄》第十段



明代《杨抡伯牙心法》赞曰："梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。"

《蕉庵琴谱》赞该曲："从容和顺，为天地之下音；而仙风和畅，万卉敷荣，隐隐现于指下。但新声奇变，稍近时俗，然恬静幽清亦古曲也。"

2. 爱国忧民的《潇湘水云》

天下兴亡，匹夫有责。对于"志于道"的中国士人来说，"居庙堂之高则忧其民，处江湖之远则忧其君"；"先天下之忧而忧，后天下之乐而

乐”(范仲淹语)。尤其在关系国家、民族存亡的历史关头,更是“苟利国家生死以,岂因祸福避趋之!”(林则徐诗)中国士人的这种情怀,在古琴曲中也得以充分展现。《潇湘水云》就是一首表现爱国忧民情愫的古琴曲。

《潇湘水云》是南宋著名琴家郭沔(楚望,1190 前—1260 后)的代表作。郭沔是浙派古琴的传人。他一生清贫,以琴为生。早年在杭州官僚张岩家中当清客,张家所藏各种古谱使他大开眼界,促其琴艺大进。随着南宋朝廷中投降派势力的日益嚣张,岳飞遭害,韩侂胄遇难,张岩被罢官,郭沔不得不离开张府,过起隐士生活。《潇湘水云》是郭沔隐居于湖南衡山附近的一个小山村中写成的古琴曲。该山村处于潇湘两水交汇处,郭沔常常遥望远处被云水遮盖的九嶷山,心中激起无尽感慨。古琴曲《潇湘水云》就是他借景抒怀,借九嶷山为“云水所蔽”的图画,寄托他对国家、民族前途的深深忧虑。
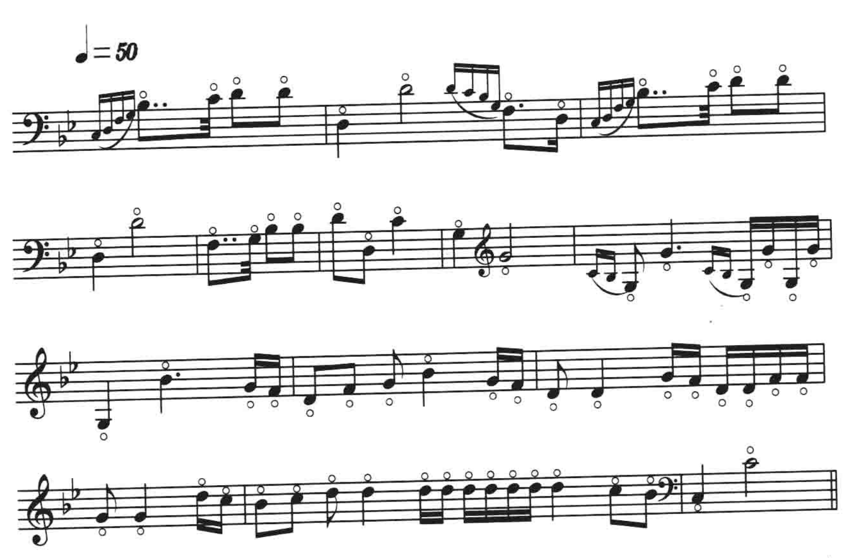
成书于明洪熙乙巳年(公元 1425 年)的《神奇秘谱》刊载《潇湘水云》乐谱的题解中说:作者“每欲望九嶷,为潇湘之云所蔽,以寄惓惓之意”。该谱中,全曲共分十段,各段文字标题为:洞庭烟雨,江汉舒晴,天光云影,水接天偶,浪卷云飞,风起水涌,水天一碧,寒江月冷,万里澄波,影涵万象。清康熙六十年(公元 1721 年)问世的《五知斋琴谱》中,《潇湘水云》的乐谱已被后人发展成十八段加一个尾声的大型琴曲。题解中说:此曲“宋郭楚望所作也。因泛沧浪,远望九嶷,云水掩映,感慨系之,”“此曲云山叆叇,香雾空濛,怀高风于胸臆,寄缠绵于溪云,一派融和春水,浓艳温柔,有情至而弥深者矣”。现在影响比较大的古琴曲《潇湘水云》是吴景略先生于 1937 年采用《五知斋琴谱》中的乐谱来打谱的作品,吴景略先生按照作者临境激发忧国愤时的惓惓之

情的曲意处理，意境深邃，神韵浓郁，品味高尚。

古琴曲《潇湘水云》全曲由呈示、展开、结束三大部分构成①。

呈示部分含第一、二、三、四段。第一段为开指，用泛音演奏，并且确定本曲为以♭B为宫的C商调式。一开始就出现全曲的核心音调，由商音起奏，连续上行至角音，并用低八度反衬；空灵的泛音琶音，丰富的节奏，连续上下八度的跳跃进行，逐渐向高音域扩展的曲调，既有水光云影的意象，又有清逸壮阔的气势。

【谱例1-48】 古琴曲《潇湘水云》第一段
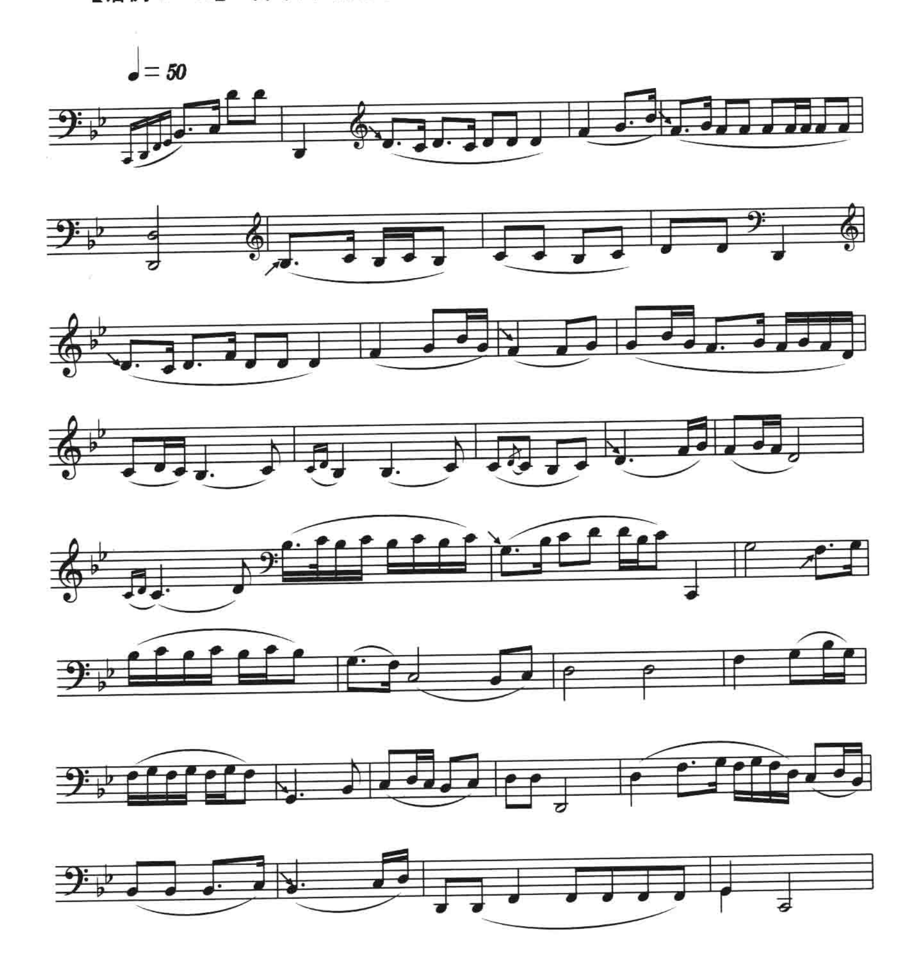


第二段为入调。开指中的核心音调改用实音演奏，从最低的C弦

① 以下古琴曲《潇湘水云》乐曲分析主要参考王震亚《古琴曲分析》"大型琴曲分析二、潇湘水云"，中央音乐学院出版社，2005年11月第1版，第100—113页，北京。
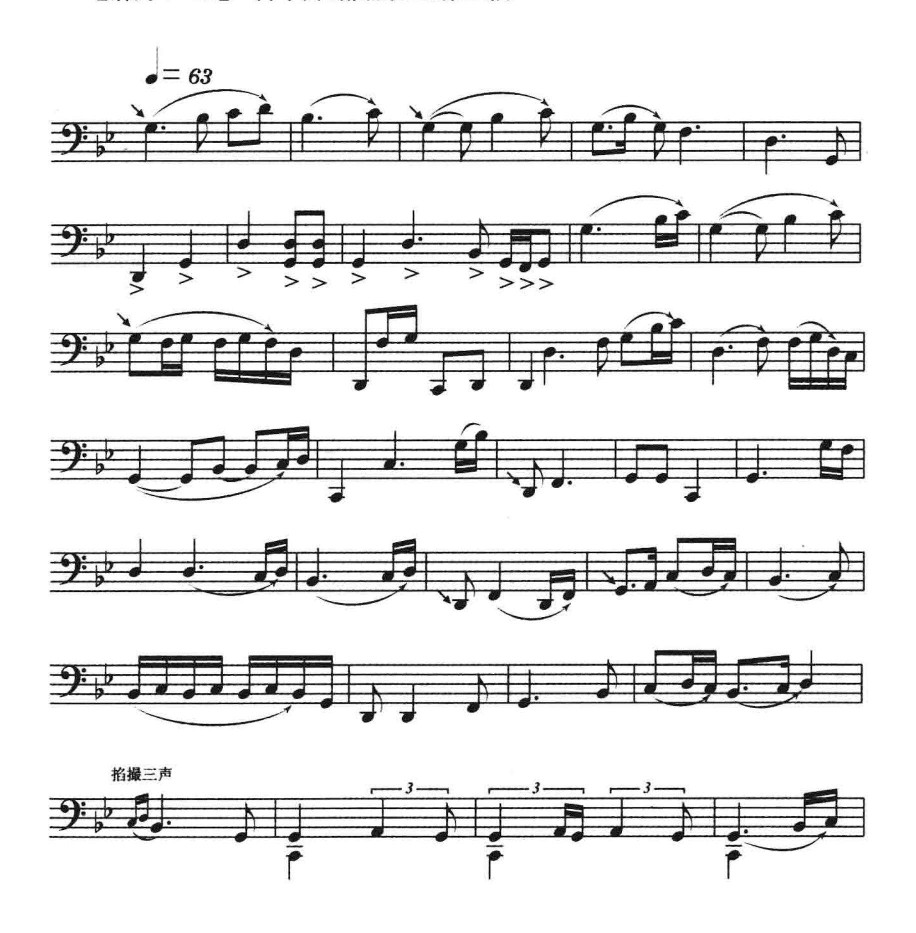
音开始，发展成以D角为中心的徐缓的主题，角音在五声调式中的不稳定性质，使音乐具有不安的意味，犹如人声低吟的吟揉绰注，更增添了音乐的动荡之感。几个重音的弹拨，沉郁苍劲。逐渐向低音区作深沉延伸的曲调，落在最低的商音(re)上结束，似是忧国之思的回环萦绕。

【谱例1-49】 古琴曲《潇湘水云》第二段
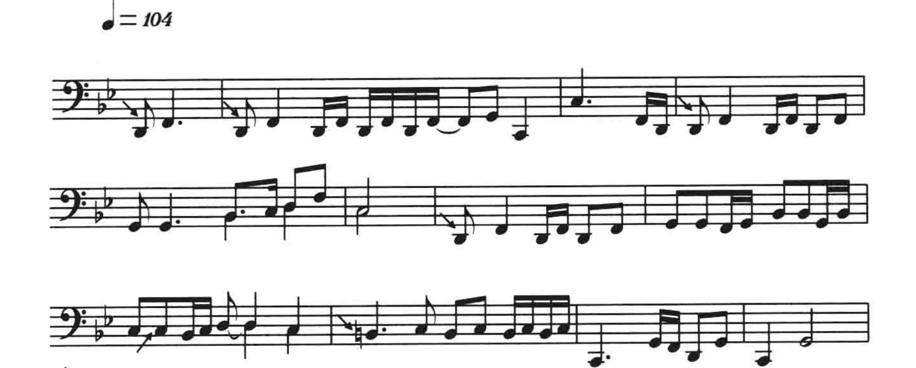


第三段与第二段构成对比，速度略快。开始时，旋律进行较为平稳，以五声性级进活动在五度音域之内；突然间闯入特强音的四、五度跳进；在跌宕起伏的曲调进行中，夹杂以手指叩击琴面的声音，令人为之一振；全段以掐撮三声结束。

【谱例 1-50】 古琴曲《潇湘水云》第三段



第四段,是呈示部分与展开部分的连接段。琴谱中注明为"云水声",以往来吟的指法展现水云流动的情境,波光潋艳,富于动感。
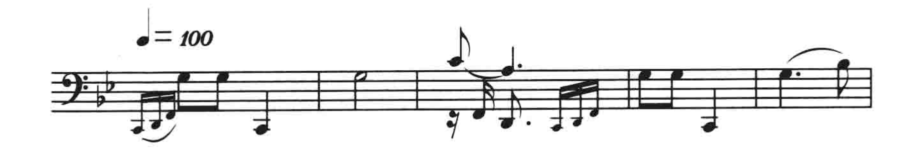
【谱例 1-51】 古琴曲《潇湘水云》第四段
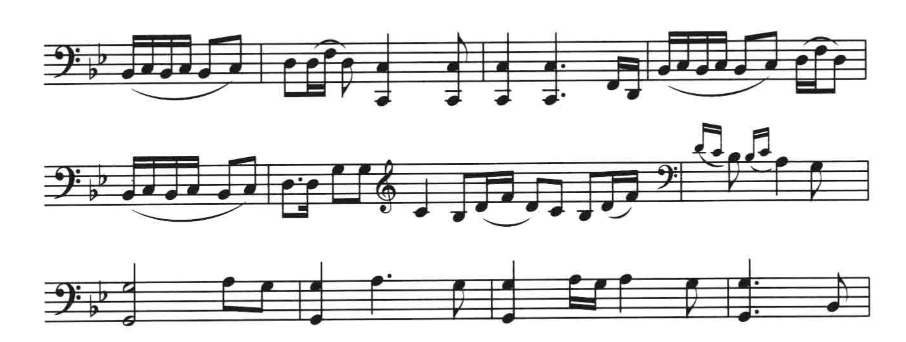


展开部分包括三个阶段:第五至八段为第一阶段;第九至十二段为第二阶段;第十三至十六段为第三阶段。

第一阶段中,第五段是音乐主题的发展。取主题开始的音调予以简化,由低琶音引出的 G 羽音(la)开始,作十二度跳进;有较多的滑音进行;出现声部间相距十二度的模仿,情绪犹疑不安,似是云光水色引起的忧国忧民的"惓惓之意"。主题之后和云水声的节奏相结合。全段以 G 羽上的掐撮三声结束。
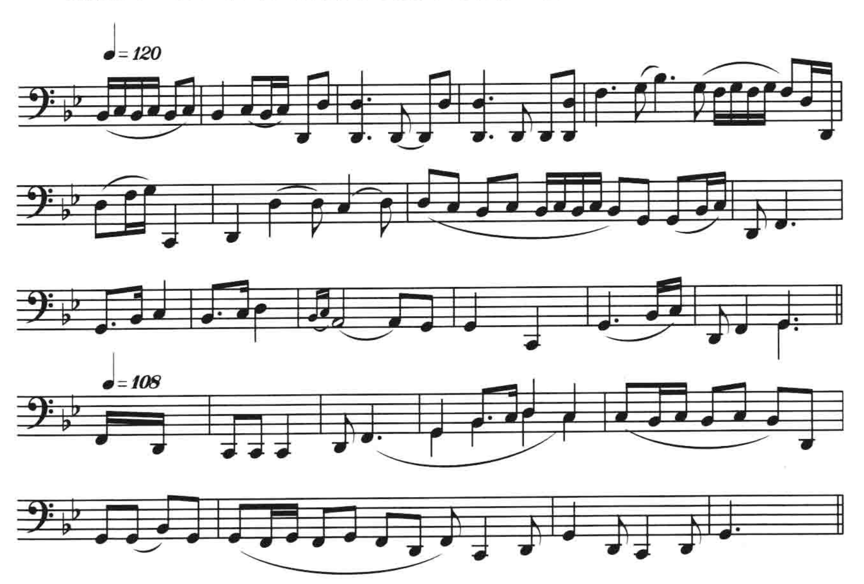
【谱例 1-52】 古琴曲《潇湘水云》第五段
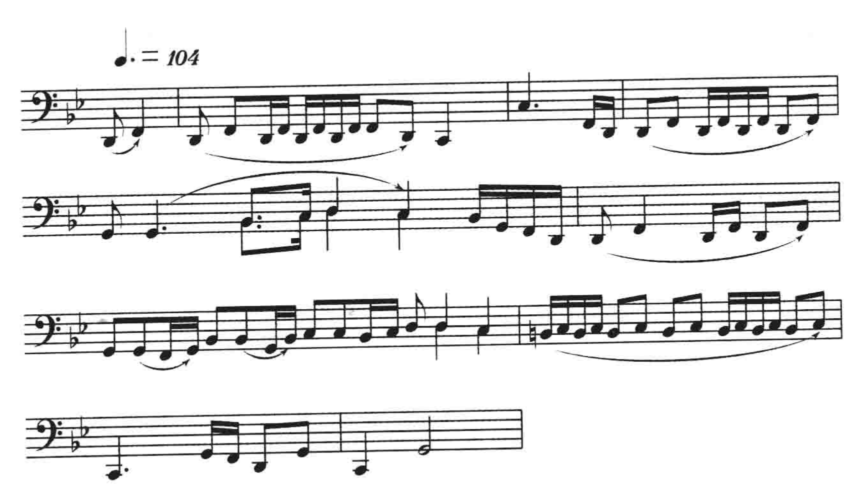




第六段的开始音与第五段的结尾音为同音连接，自然进入的第六段是第五段后半部的继续与发展。第七段的开始几个音也是由第六段延续而来，第七段曲调是第六段曲调的继续，都以主题和云水声节奏相结合来推动乐思发展，具有犹疑动荡的性质。

【谱例 1－53】　古琴曲《潇湘水云》第六段、第七段
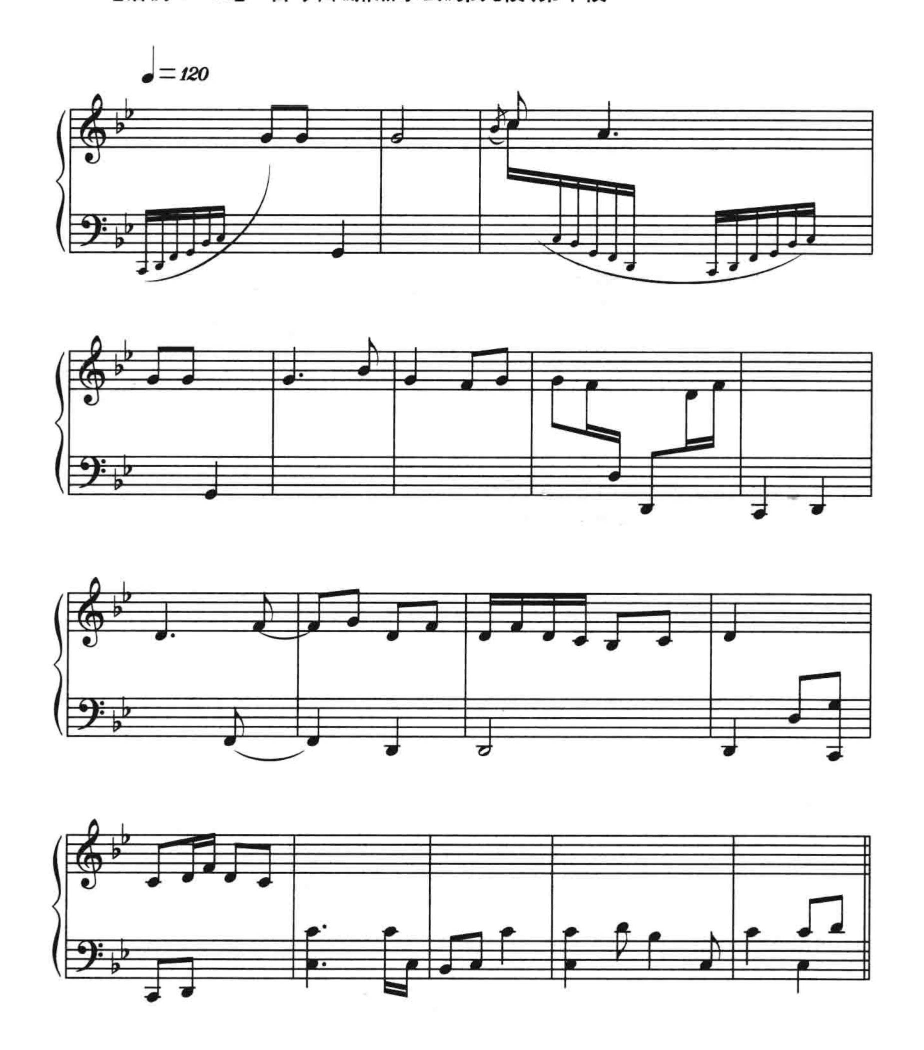


第八段是展开部分第一阶段与第二阶段的连接段，旋律音调乃由第四段的旋律音调略加变化而来，以往来吟的指法展现水云流动的意境。
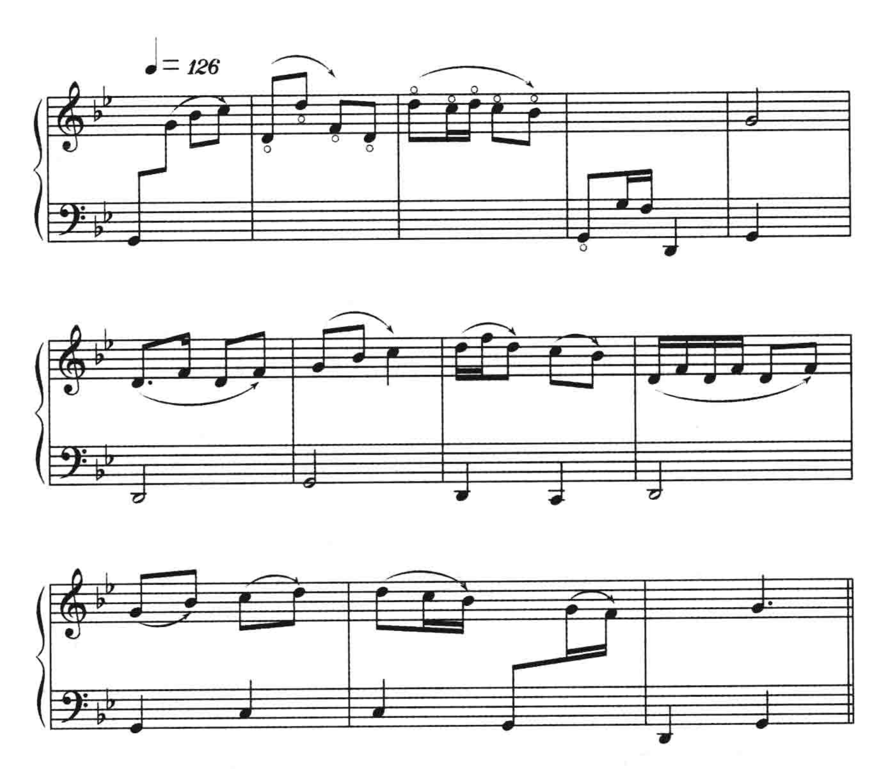
【谱例 1-54】 古琴曲《潇湘水云》第八段



展开部分的第二阶段，乐思作了更大的发展。一开始，第九段的曲调就是第五段曲调的扩展，琶音所用的乐音更多，乐音之间连接的跳跃幅度更大，形成完整的主题变体，在云水激荡、奔腾涌驰的自然景象之中，寄寓忧虑国势、心潮澎湃的情思。后半部节奏更紧，曲调直接进入第十段。第十段曲调跳跃于广阔的音域，节奏急促，但由于两句曲调的结尾都出现由核心音调变化而来的结束在 G 羽音的相同的音调，所以，使其音乐保持了紧密的联系，好像其情绪变来变去总是归结在一个意念上——“水云掩映，感慨系之”。
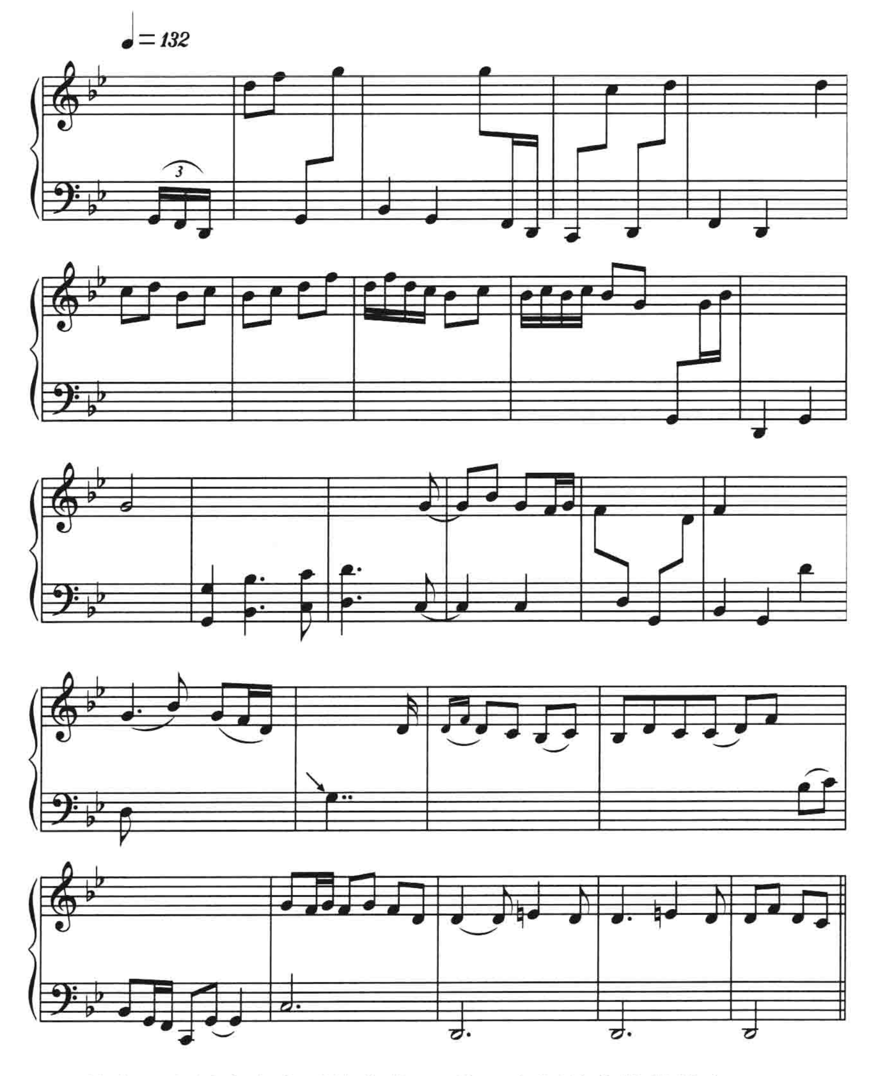
【谱例 1-55】 古琴曲《潇湘水云》第九段、第十段
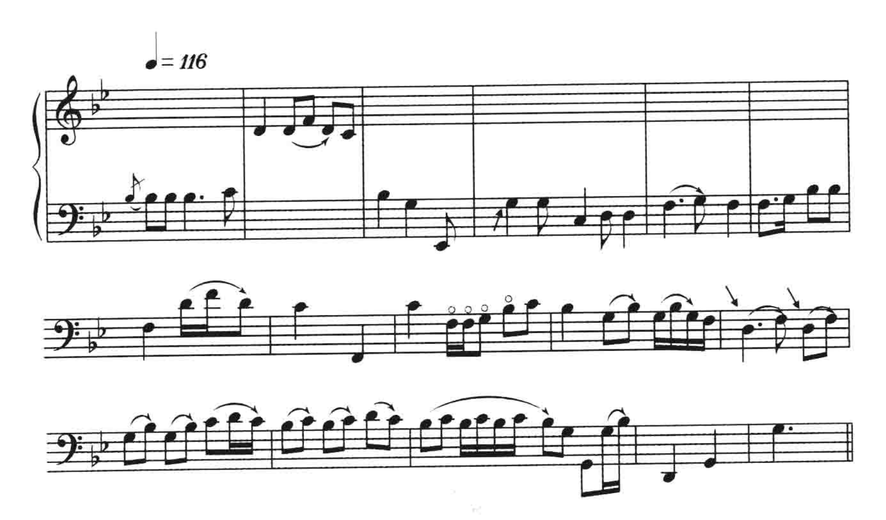




第十一段是高潮段落。曲调急促地跳跃于古琴的极高音区与极低音区之间，多变的节奏，激动的情绪，像是在急切地倾诉。两个长句都结束在上述核心音调的变体。第二句出现了沉重的双音，在句尾归结于上述音调之后，接以掐撮三声，其中还原 e^1 音的出现增加了音乐的不稳定感，并且就在这不稳定中结束本段。

【谱例 1－56】　古琴曲《潇湘水云》第十一段
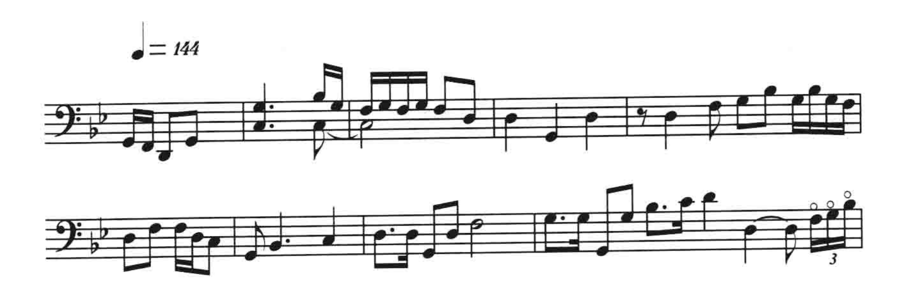


第十二段是高潮之后的余绪，以核心音调的变体做结束。

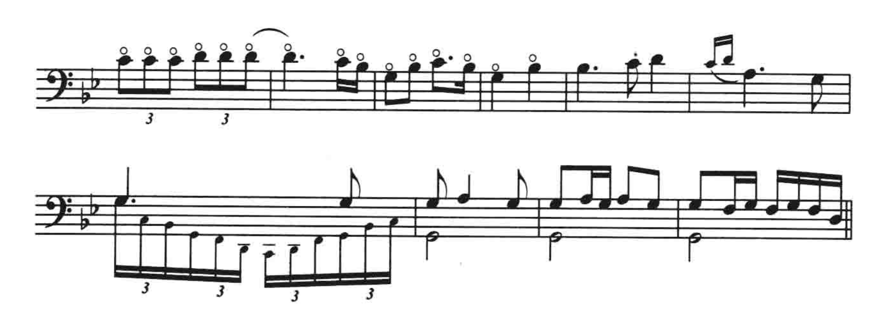
【谱例 1-57】 古琴曲《潇湘水云》第十二段



展开部分的第三阶段,是"惓惓之意"的进一步深化。第十三段由一些散结构的片段组成。后半部,在正拍节奏中穿插以三连音,在实音演奏中夹杂着泛音片段,结尾的掐撮三声中加进上下流动的琶音,曲调与主题音调保持着隐隐约约的联系。

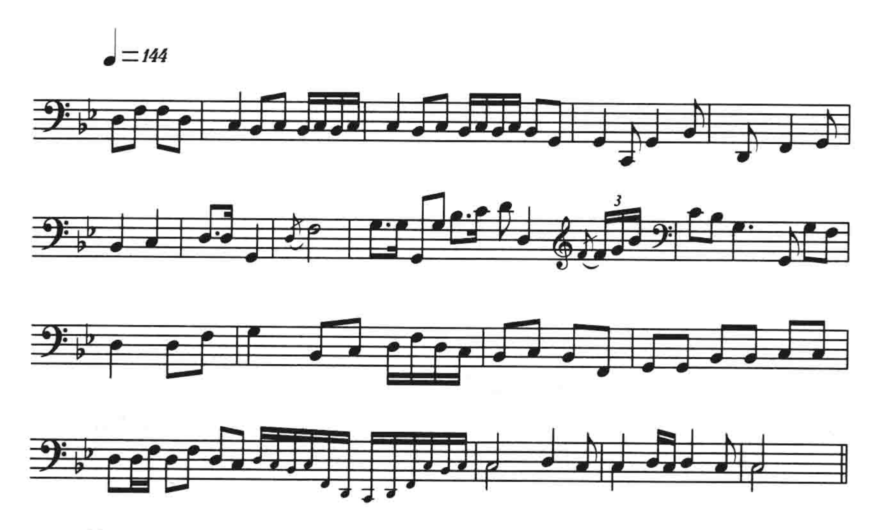
【谱例 1-58】 古琴曲《潇湘水云》第十三段





作为第十三段延续的第十四段，变化再现了上一段的曲调。其调式则由展开部分围绕着 G 羽调式发展而来，再转回到以♭B 为宫的 C 商调式。本段结束在 C 商音为终止的掐撮三声上。
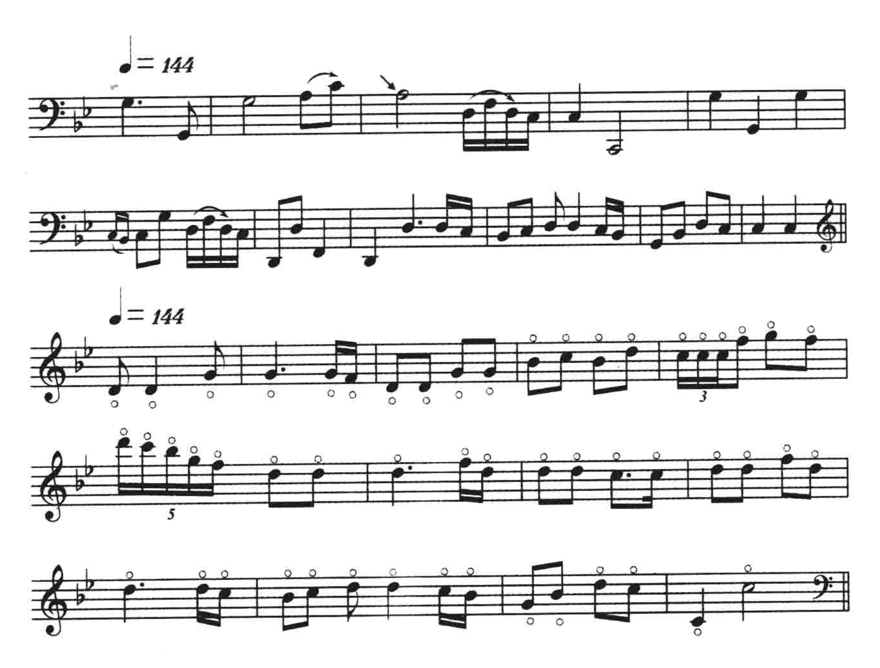
【谱例 1－59】 古琴曲《潇湘水云》第十四段



第十五段是展开部分第三阶段的结尾。开头出现了简化的音乐主题，结尾在低音区以变化的形式实音演奏了第一段开指结尾的曲调，具有再现“惓惓之意”的意境。
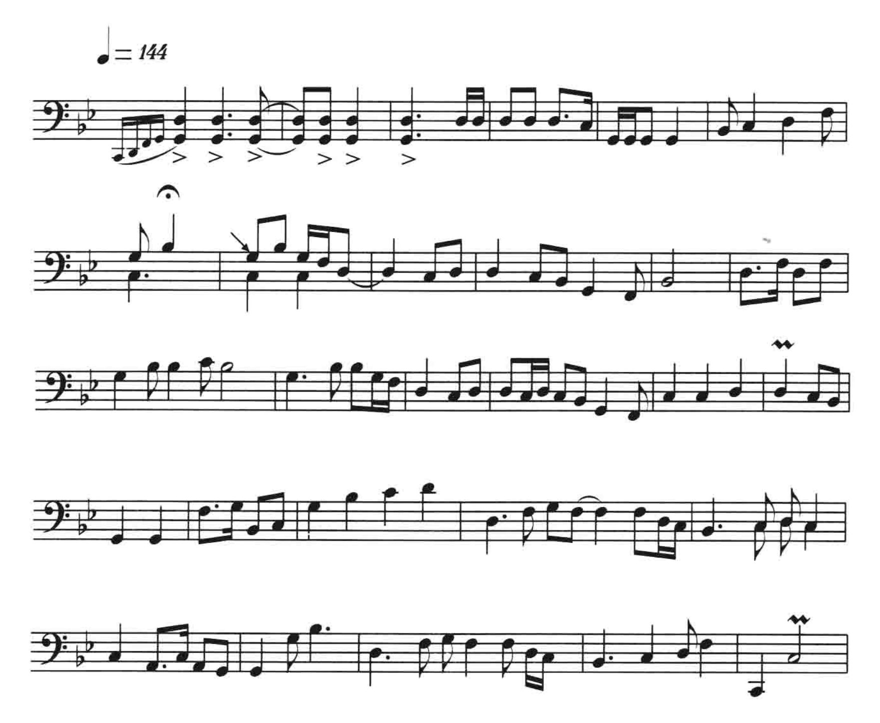
第十六段是分句清晰的泛音演奏，为展开部分与结束部分之间的间奏，其尾句结束是第十五段尾句高两个八度的泛音演奏，似是“惓惓之意”的隐约回响。

【谱例 1－60】 古琴曲《潇湘水云》第十五段、第十六段



第十七段虽是全曲的结束部分，但却有“复起”的意味，速度转快，力度最强，短琶音引出 G、d 双音强节奏的重复，发出有力的轰鸣音响。其旋律音调或则由开指中的音调压缩而成，或则与前面的主题有隐隐的联系，具有再现的意味。整段音乐在全曲即将终结时再掀忧国忧民之思的波澜，一波三折，意犹未了。在快速节奏渐趋延缓之际，音乐回到了以♭B 为宫的 C 商调式。

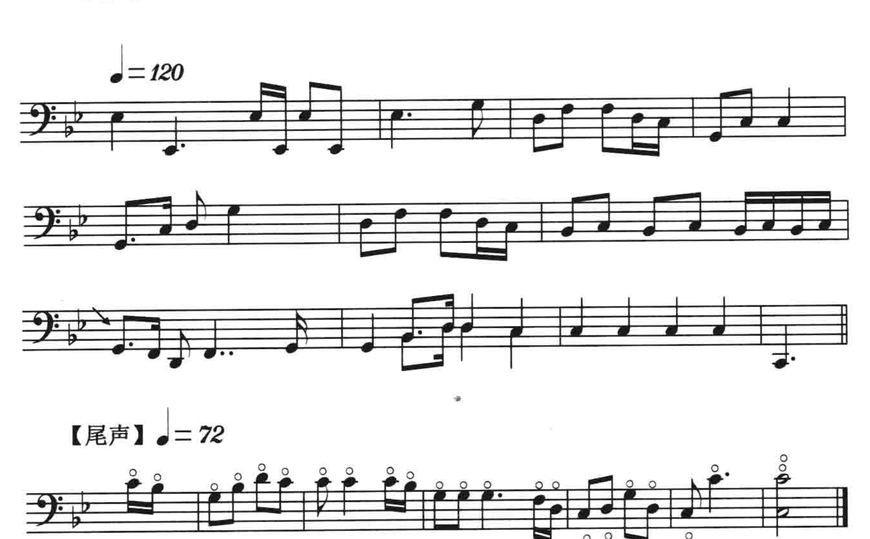
【谱例 1-61】 古琴曲《潇湘水云》第十七段



第十八段是后奏段，C 商调五声音阶之外的♭E 清角音（fa）的出现，为音乐带来新意，以八度跳跃予以强调，掀起爱国忧民思绪的动人波澜。此后，又再次出现 C 商、G 羽主题及其变体的音调，而结束在 C 商调式。

速度渐慢的尾声，以清逸的泛音结束全曲。天光水色、爱国忧民的惓惓幽思，久久萦绕于听众的脑际。

【谱例 1-62】 古琴曲《潇湘水云》第十八段、尾声



3. 山水知音品《流水》

提起古琴曲《流水》，人们就会联想到俞伯牙与钟子期的故事。据《列子·汤问篇》记载："伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在高山，钟子期曰：'善哉，峨峨兮若泰山！'志在流水，钟子期曰：'善哉！洋洋兮，若江海！'伯牙所念，钟子期必得之。……伯牙乃舍琴而叹曰：'善哉！善哉！子之听夫！志想象犹吾心也'。"子期既死，伯牙绝弦，终身不复鼓也[①]。此后，"高山流水"成为文人"知音识曲"、"知己至交"的代名词。

---

① 《列子译注》，上海古籍出版社，1992 年第 1 版，第 129 页。

《高山》、《流水》曲谱，最早见于明初朱权《神奇秘谱》，该书在解题中说："《高山》、《流水》二曲本只一曲，至唐分为两曲，不分段数。至宋，分《高山》为四段，《流水》为八段。"明、清两朝，有三十多种琴谱收录了《流水》，各本《流水》曲谱大同小异。当今流传最广的古琴谱《流水》，是由川派琴人张孔山根据其师冯彤云传谱而加工发展的，增加了第六段，用了许多滚、拂手法，形象地表现了急喘奔流的气势，人称"七十二滚拂《流水》"、"大流水"。曲谱载于 1876 年刊印的《天闻阁琴谱》。张孔山的弟子欧阳书唐曾对该曲作如下解说："起首二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻山空。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有汪洋浩瀚不可测度之势。至滚拂段起，极腾沸澎湃之观，具蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟、过巫峡，目眩神移，惊心动魄。几疑此身正在群山奔腾，万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就徜徉，时而余波激石，时而漩洑微沤，洋洋乎！诚古调之希声者乎！"

古琴曲《流水》以其借景抒情、借物寓意的乐思，表现了中国士人在音乐艺术中讲求意境、神韵的音乐审美观。乐曲以虚实相间、情景交融的艺术手法，在对流水的描写中寄寓了士人们乐观自信、宽阔坚定的情怀，表达了仁者乐山、智者乐水的高尚情操。

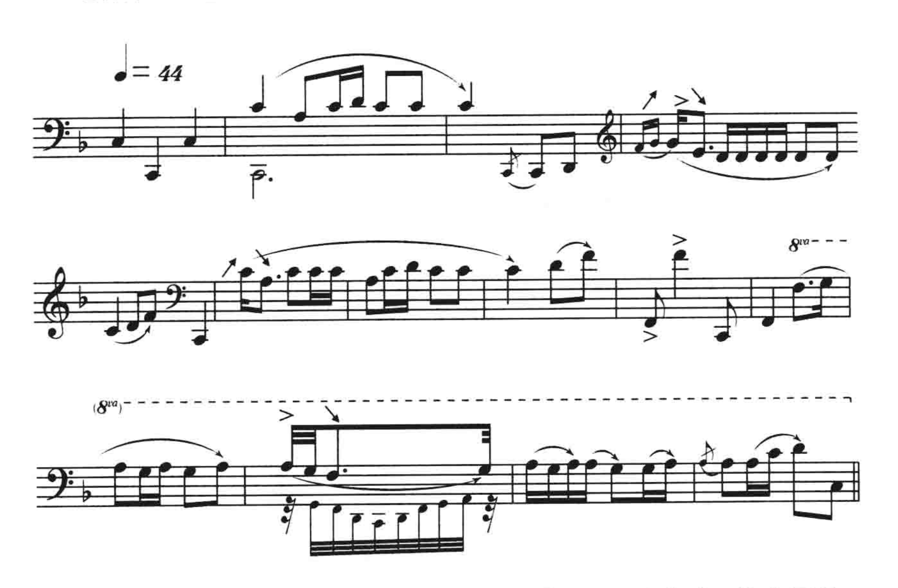
古琴曲《流水》全曲含九段①。

第一段开指，是全曲的序奏。用散板演奏，由三个乐句构成。第一句，以有力的散音徵音的上下八度为起始，在急促的上滑音中出现了主题音调的核心种子：mi-sol-la-sol-sol-sol；此后，强调了变宫音

① 以下古琴曲《流水》乐曲分析主要参考王震亚《古琴曲分析》"中型琴曲分析 三、流水"，中央音乐学院出版社，2005 年 11 月第 1 版，第 45—60 页。

(si),落在羽音(la)上,具有前进的动力。第二句,以低音 sol-la-中音 do-倍低音 sol 开头,经过展衍后,在相距 19 度的音区先后呈现宫、徵音,肯定 F 宫调式。第三句,出现另一主题音调的核心种子 do-re-mi 之后,继续往下一段连接,是为开放性结构,蕴蓄着一股不可遏止的力量。

【谱例 1-63】 古琴曲《流水》第一段
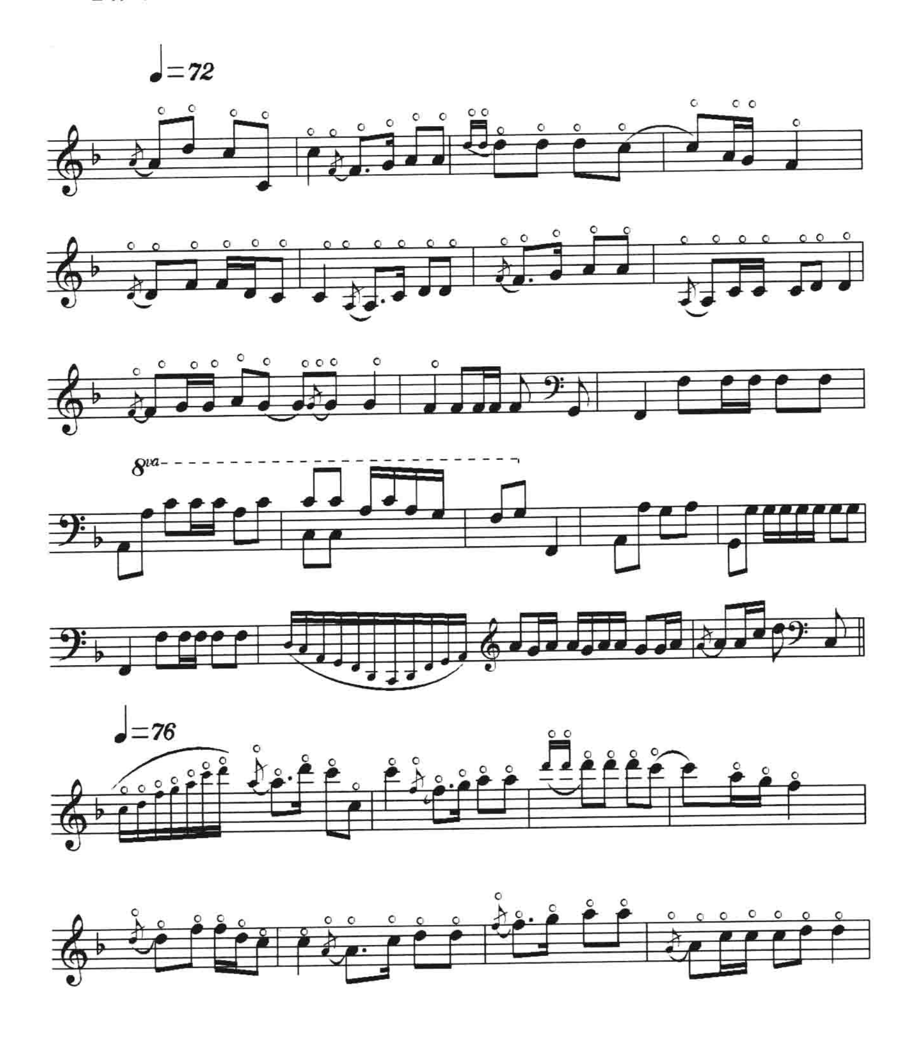


第二段入调。前半部分用泛音演奏的曲调,飘逸隽永,节奏平稳,分句清晰,调式鲜明(F 宫调式)。后半部分用实音演奏,由高音区进入,曲调跌宕,节奏多样,结束在 D 羽音上。

第三段是第二段前半部分的移高八度再现,具有进一步明确音乐主题的意味。

以上第二、第三段形成有对比中段及严格再现的三部结构,结束于主音 F,成为全曲的第一部分。在活泼而富有生机的音乐中,隐喻

了山涧小溪源源不断地奔流而出，涓涓潺潺地唱起了对未来的赞歌的意境。

【谱例 1-64】 古琴曲《流水》第二段、第三段
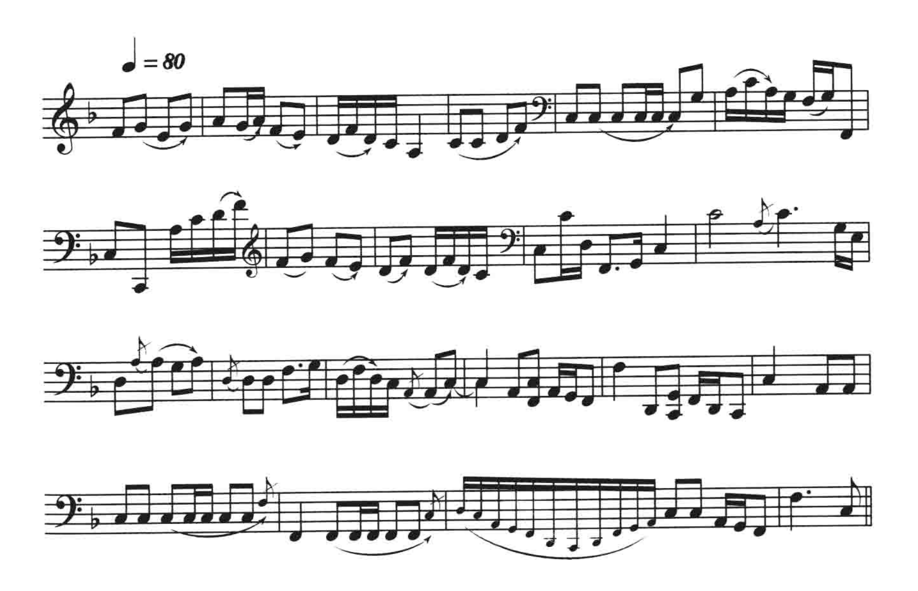


从第四段开始，进入全曲的第二部分。对流水的描写，经历了由隐隐约约、涓涓潺潺，清泉、溪流，汇聚积蓄，引向汹涌澎湃的渐进过程。
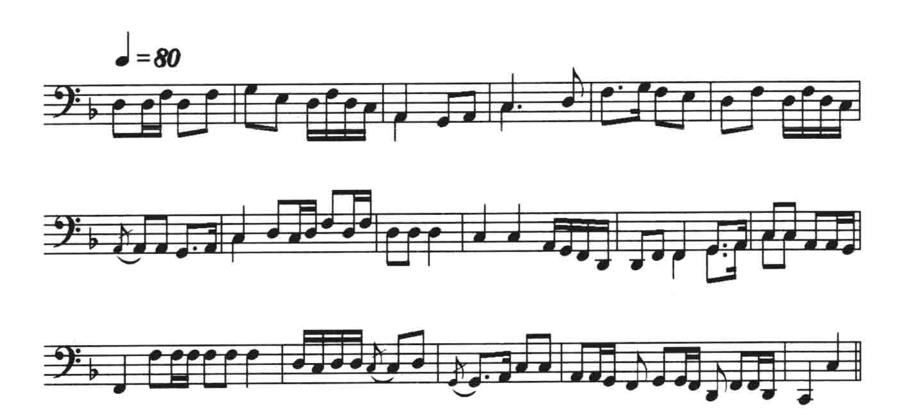
第四段，在流畅的曲调中，孕育着此后音乐发展的诸多因素。如【谱例 1 - 65】第 2—5 小节、第 9—10 小节、第 14—16 小节的旋律音调，第 18 小节的上滑音、第 20 小节的琶音等，对以后乐思的展开，以及表现流水汹涌澎湃的意境，都将发挥重要的作用。

第五段开始的曲调就是第四段第三句的变体，其后半部曲调也成为前后音乐联系的重要因素。

第四、五两段，运用婉转的按音曲调，描写了涓涓细流逐渐汇集为滚滚洪流的过程，以至形成一泻千里的气势。
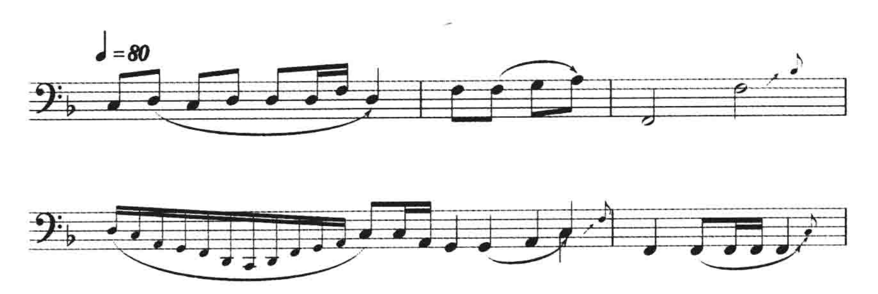
【谱例 1 - 65】 古琴曲《流水》第四段、第五段
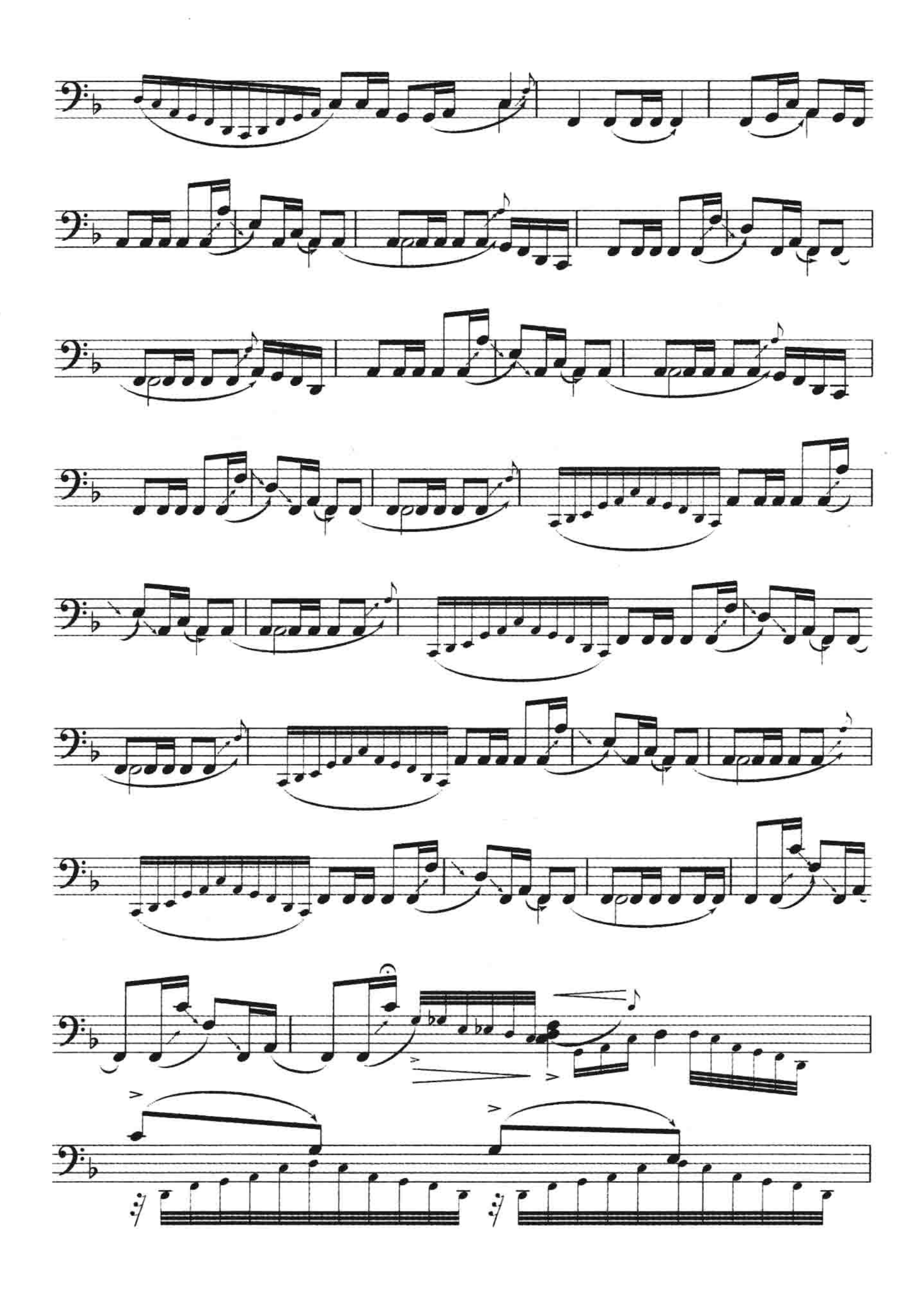


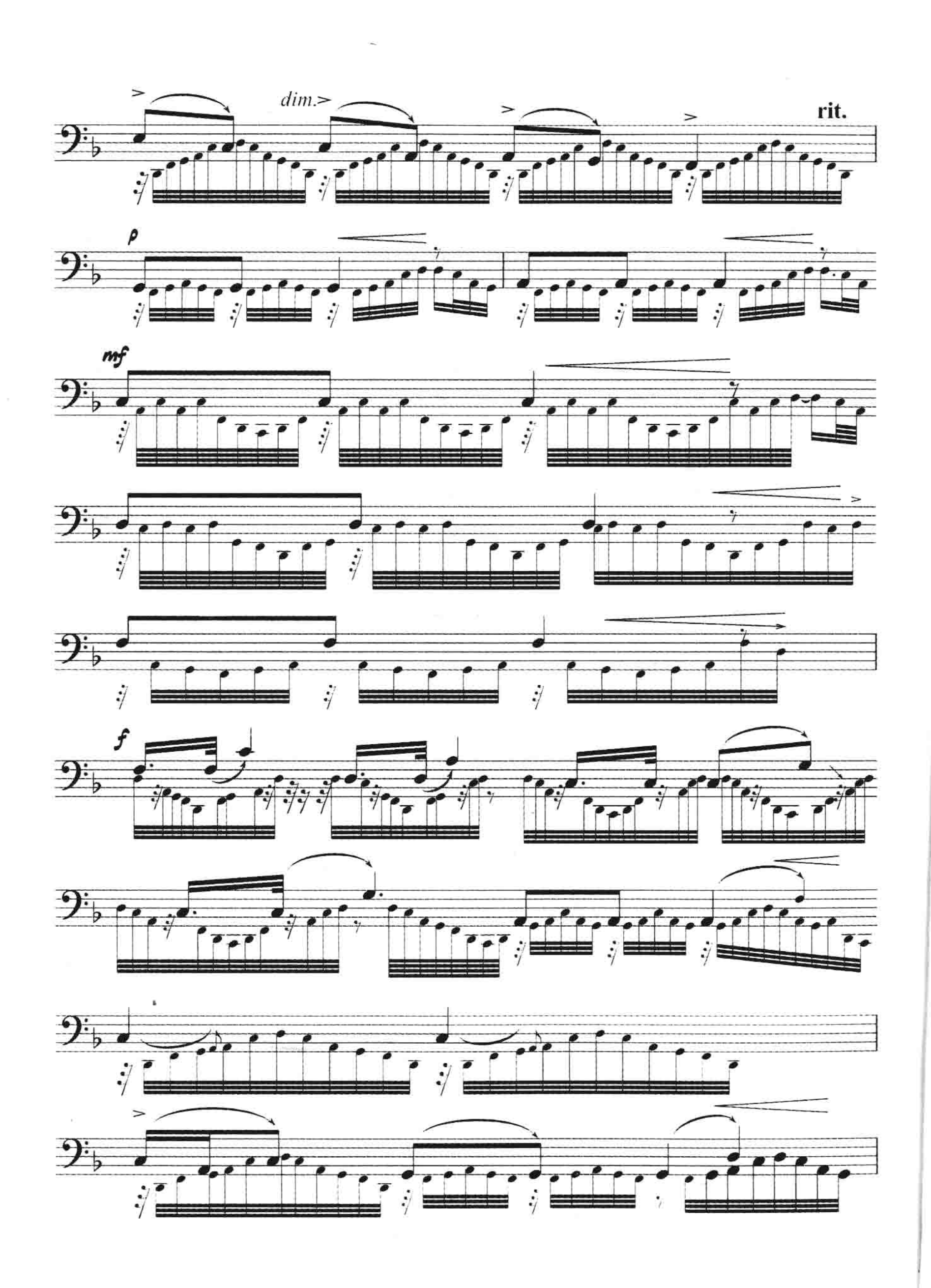


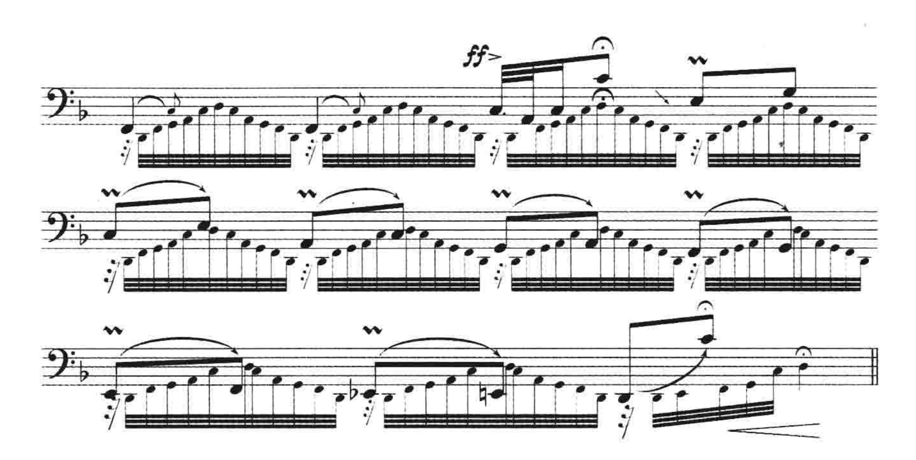
第六段是描写流水的中心段落。第四段中的滑音及滚拂音调，在第六段中逐步发展。如：【谱例 1－66】第 1—4 小节的曲调，第 11—14 小节滑音上下结合的连续出现，第 21—32 小节滚拂与上下滑的紧密结合以及第 33—35 小节更为复杂的上下滑音等。从第 36 小节开始，以滑奏与滚拂的叠置，进入大段的流水描绘。强弱交替，张弛不定，渐至强音演奏的滑音与滚拂最急促的交替，描绘汹涌澎湃的奔腾激流。达到全曲高潮。此后渐趋缓和，在低音区结束第六段。

【谱例 1－66】 古琴曲《流水》第六段



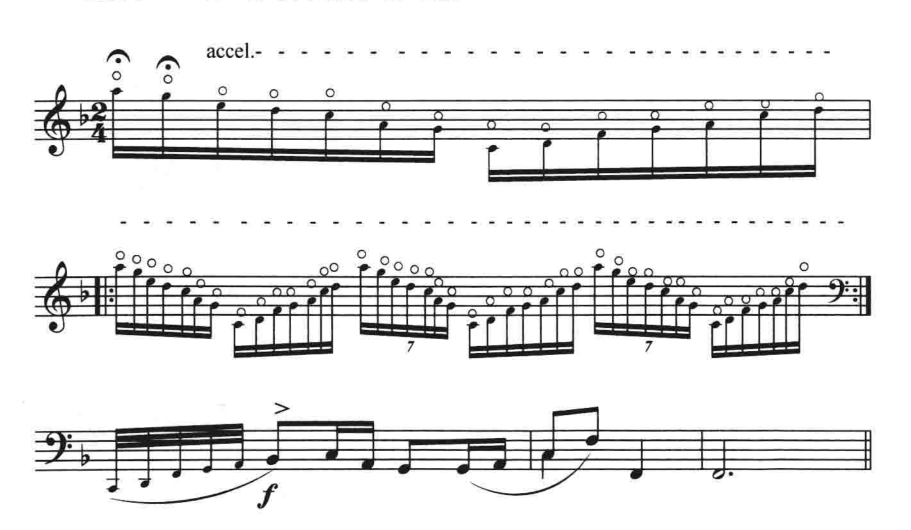



dim.
rit.
p
mf
f
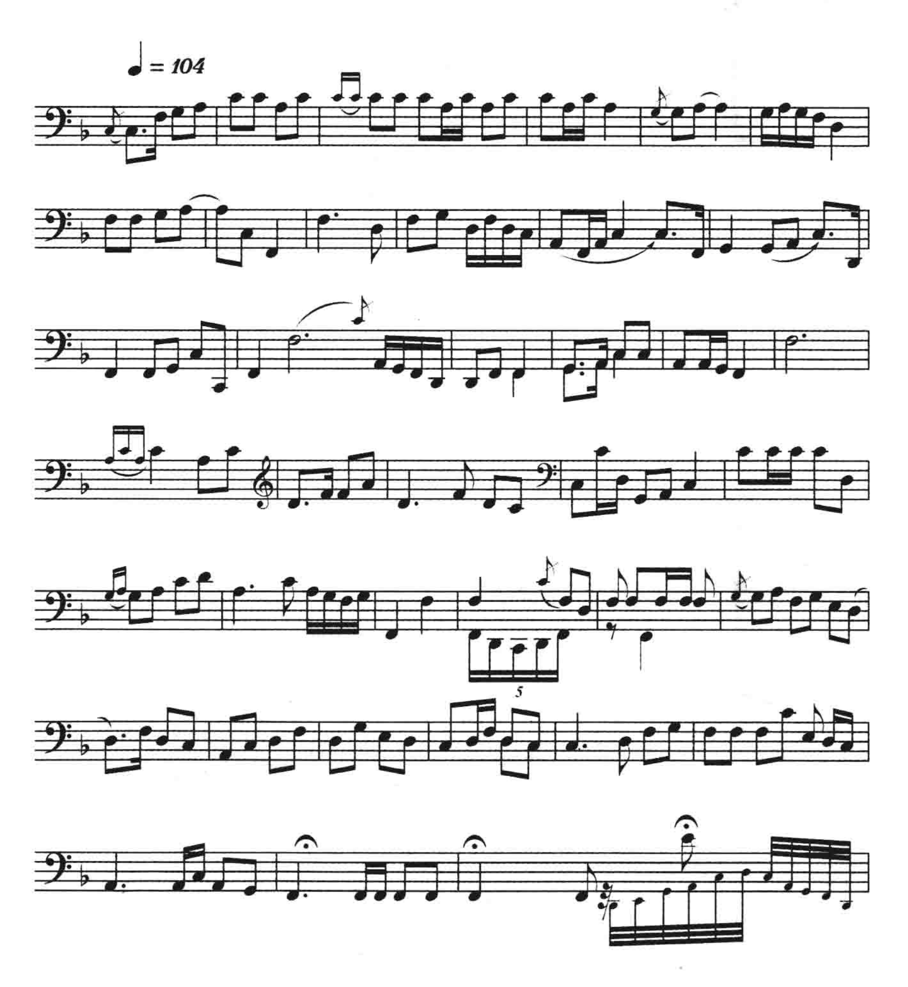


第七段，在高音区用泛音演奏，旋律音调下行时用A羽调式，上行时用D羽调式，调式的对置带来清新感，相同的旋律音调的多次反复，使音乐渐趋安静，似流水逐渐远去。
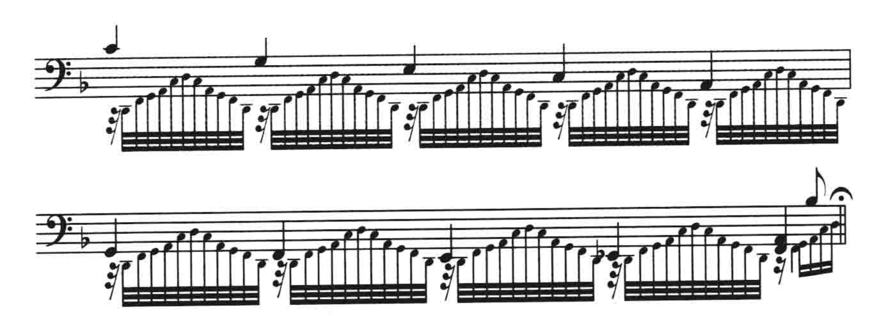
【谱例1-67】 古琴曲《流水》第七段



第八段入慢，由第四、五段核心音调变化而来的前半部分曲调富有歌唱性，像是对大自然、对生活发出的热情赞颂。后半部分为第六段部分旋律的再现，似是对汹涌澎湃流水的回想。

【谱例 1－68】 古琴曲《流水》第八段
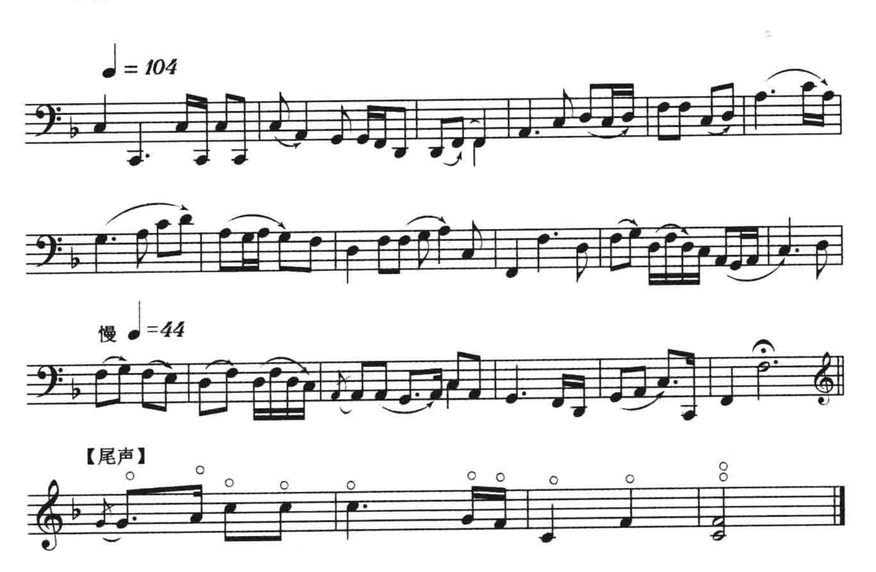




第九段有"复起"的意义,以徵音(sol)八度跳进重复为开始,接着再次出现了第八段的部分旋律音调,具有"一波三折"的意趣。流水以从容不迫、稳健自信的姿态奔流入海。

泛音演奏的简短尾声,好像是清澈小溪的动人歌唱。

【谱例1-69】 古琴曲《流水》第九段、尾声



4. 独善其身奏《酒狂》

在长期的封建社会里,中国文人士大夫有如下这一修身信条:“穷则独善其身,达则兼善天下”(孟子《尽心》上)。古琴曲《酒狂》就是一首“独善其身”之作。

《酒狂》,相传为魏晋时期“竹林七贤”之一的名士阮籍所作。《晋书·阮籍传》载:阮籍“本有济世志,属魏晋之际,天下多故,名士少有全者,籍由是不与世事,遂酣饮为常。”《神奇秘谱》中的解题说:“籍叹道之不行,与时不合,故忘世虑于形骸之外,托兴于酗酒,以乐终身之志。其趣也若是,岂真嗜于酒耶,有道存焉。”这就说明,阮籍是为存道而嗜酒,乃独善其身也。《太古遗音》琴谱有更为详尽的记载:“盖自典午之世,君暗后昏,骨肉相残,而铜驼荆棘,胡马云集,一时士大夫若言行稍危,往往罹夫奇祸。是以阮氏诸贤,每盘桓于修竹之场,娱乐于曲药之境,镇日酩酊。与世浮现,庶不为人所忌,而得以保首领于浊世。则夫《酒狂》之作,岂真恣情于杯斝者耶?昔箕子佯狂,子仪奢欲,皆此意耳。”由此观之,阮籍有济世之心,而无用武之地,只好“镇日酩酊”,以此“得以保首领于浊世”。《酒狂》就是在这种“君暗后昏”社会背景下,“托兴于酒”的产物,以此表达当时文人士大夫“独善其身”的志向①。

《酒狂》琴谱最早见于朱权《神奇秘谱》。20世纪60年代,琴家姚丙炎以《神奇秘谱》为底本,参照《西麓堂琴统》打谱,成为流布广泛的

① 《酒狂》的乐曲分析主要参考许健《琴史初稿》第36、37页,人民音乐出版社,1982年8月第1版。刘承华《中国音乐的神韵》第460—467页,福建人民出版社,2004年5月第2版。
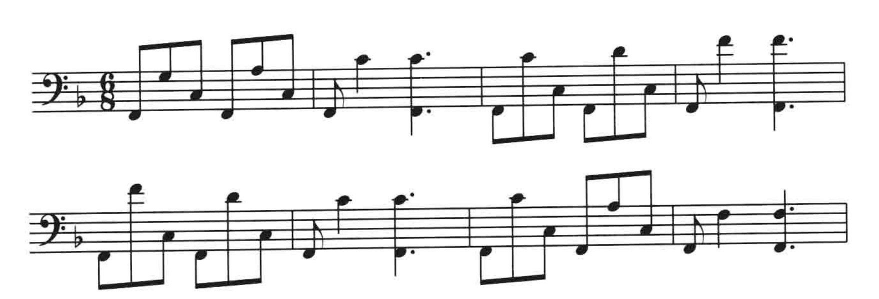
一种演奏谱。全曲以稍自由的六八拍子处理,“在弱拍出现沉重的低音或长音,造成头重脚轻站立不稳的感觉,从而刻画出醉酒后迷离恍惚、步履颠簸的神态”。①

《酒狂》所使用的主要旋律音型大致有如下几种:

一是宫类色彩音型,强调低音 do、中音 mi、低音 sol 和 do 、re 、mi 等音级。按其旋律音调的连接关系又可分为大跳音型、上行音型和级进回绕音型。

大跳音型是由低音宫(do),向中音角(mi)徵(sol)跳进,再回到低音徵(sol)的音型。其重音在中间一音,两旁乐音有固定低音的意味,由于中间一音往往有逐层上升或下降的趋势,所以,能引起酒后站立、倒下时摇晃、踉跄神态的联想。
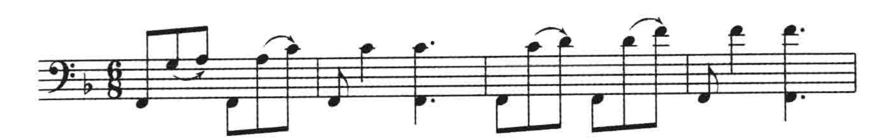
【谱例 1-70】 古琴曲《酒狂》片段一



上行音型,是由低音宫(do)往两个连续上行的中音或高音的跳进,形成逐层上升的动势,具有勉力向上的意味,似乎是“以乐终身之志”的隐喻。

① 许健《琴史初稿》,人民音乐出版社,1982 年 8 月第 1 版,第 37 页。

【谱例 1－71】 古琴曲《酒狂》片段二



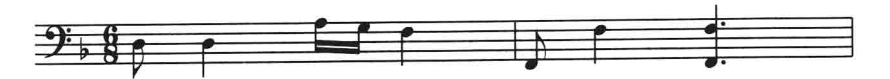
级进回绕音型，以无半音五声性的级进及其高八度、低八度移位连接为特点，具有“英雄无用武之地”的慨叹性质。

【谱例 1－72】 古琴曲《酒狂》片段三



二是羽类色彩音型，强调羽音（la），虽然以 mi-re-do 的终止式落在宫音（do），但仍具鲜明的羽类色彩，作为每一段的“合尾”出现，颇似纵酒佯狂的“独善其身”者内心孤独、苦闷情绪的表达。
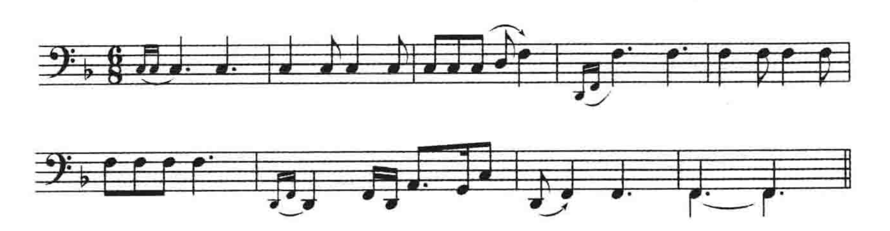
【谱例 1－73】 古琴曲《酒狂》片段四



以上这些宫类色彩音型，穿插于全曲主体六个段落各段的前半部，描绘了在专权统治重重压制下的士人，欲进不得，恍惚挣扎，步履颠簸的狂醉神态。羽类色彩音型，作为主部出现于六个段落各段的结尾，表现了士人郁郁不得志的孤独、苦闷心情。

乐曲的最后一段，标以“仙人吐酒声”，运用“拂”、“长琐”指法，奏出一长串同音反复，模拟汩汩酒声，倾泻出“独善其身”士人的满腔不平之气。

【谱例 1－74】 古琴曲《酒狂》片段五



(二) 词调、琴歌寄真情——《念奴娇·赤壁怀古》、《阳关三叠》

词调音乐是配合着词而歌唱的一种音乐体裁形式。词，指的是唐宋时代的一种主要的文学形式，一种抒情诗体，是配合着音乐可以歌唱的乐府诗。词调，是指词的腔调（宋人或称为腔子），各个词调都是“词有定句，句有定字，字有定声”，且各不相同。

在长期的发展过程中，词调音乐形成了令、引、近、慢等四种类型，以及摊破、减字、偷声、促拍、犯调、转调等变化形式。

令，是词的最简单形式，又称小令、令曲。当来源于唐人宴会时即席填词的酒令。一般字少调短，字数最少的是《十六字令》，仅 16 个字；字数最多的是《六么令》，有 96 字。令有单叠和双叠之分。

慢，即慢曲子。与急曲子相对而言，演唱时速度比较徐缓。“慢”是词中的长调，一般都在百字上下，较长的有李存勗的《歌头》有 136 字，最短的《卜算子慢》也有 89 字。慢曲子中，有些是由小令扩充而成，如小令《浪淘沙》54 字，《浪淘沙慢》则增为 133 字；小令《木兰花》56

字,《木兰花慢》则增为 101 字;小令《雨中花》50 字,《雨中花慢》则为 100 字。

犯就是犯调。犯调方法有二:一是宫调相犯,宫犯商,商犯羽,羽犯商,角归本宫。一是句式相犯,即:由几种词调的某些句式集合而成新的词调。如《四犯剪梅花》是两次用《醉蓬莱》调的句式,再加上《解连环》、《雪狮儿》两调的句式,重新组合而成。

摊破、减字、偷声,是由于词调字数增减所引起的变化。摊破,是用增添字数的办法而改变原有的句式,另成一体。减字、偷声,则用减少数字的办法改变原有句式而另成新调。

促拍,是节奏加快的意思,亦称急曲子。

转调,是增损旧腔,转入新调。

此外,词调还有叠韵、联章等结构形式。

历代文人士大夫就是在以上这些多种形式的词调音乐中,直抒胸臆,表达内心思想感情的。

1. 铜琶铁板“大江东去”(《念奴娇·赤壁怀古》)

宋代,著名词作家辈出,经历了词的繁荣期,出现了婉约派与豪放派的不同词风。婉约派以晏殊、欧阳修、柳永为创始人,另有秦观、周邦彦、李清照、朱敦儒、姜夔、吴文英、王沂孙、周密、张炎等;豪放派以苏轼为创始人,另有黄庭坚、贺铸、张元幹、张孝祥、岳飞、辛弃疾、陆游等。两派之间,从形式到内容都有明显区别:人称柳永词,宜十七八岁女郎,拿红牙拍板,唱“杨柳岸晓风残月”;苏轼词,则须关西大汉弹铜琵琶、执铁板,唱“大江东去”。
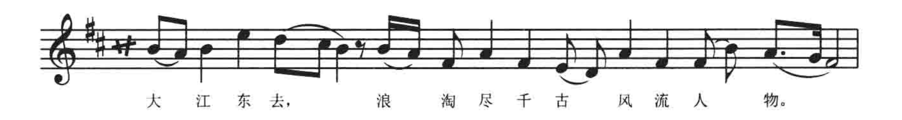
苏轼《念奴娇·赤壁怀古》(“大江东去”),是他谪居黄州游赤壁时

写的词。当时作者年已四十七。作为一个士人，自觉功名事业尚未成就，故借怀古以抒发自己的抱负。词的开头写赤壁景色，次写周瑜的战功并借以书志，最后是作者的感叹。以此反映了苏轼“志于道”、渴望为国家建功立业的人生态度，当他感觉到不能主宰自己的命运时，就只好用达观来解决理想与现实之间的矛盾，发出“人间如梦，一樽还酹江月”的感叹。

杨荫浏根据《九宫大成南北词谱·卷四十五》曲谱译谱的《念奴娇》，全曲由两段构成。用非均分律动的散板节奏，D宫调式。
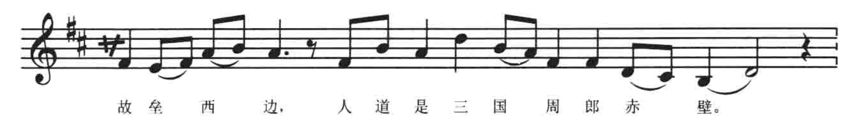
第一段开头，在高音区，用稳健的节奏、上行四度跳进之后接以下行级进的旋律，唱出气势壮阔的“大江东去”；以开头旋律的下四度移位变奏，发出感叹：“浪淘尽千古风流人物”，感情深沉内在。
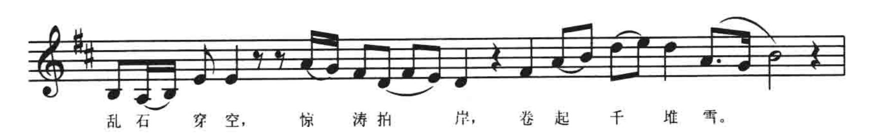
【谱例1-75】《念奴娇》片段一



“故垒西边，人道是三国周郎赤壁”的曲调具有缅怀性质，从“乱石穿空，惊涛拍岸”起，八分音符、十六分音符与切分音符的节奏连接，四度上行跳进的音调，以连续两个富有动力性的小分句来推动乐思展开，以至于用不断上行的旋律唱出“卷起千堆雪”，把乐思推向第一个高潮。
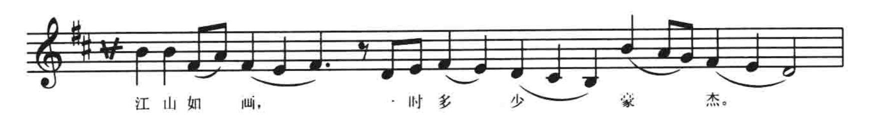
【谱例1-76】《念奴娇》片段二





再以三个起落有序、委婉抒情的乐汇发出深情的赞叹："江山如画，一时多少豪杰"。
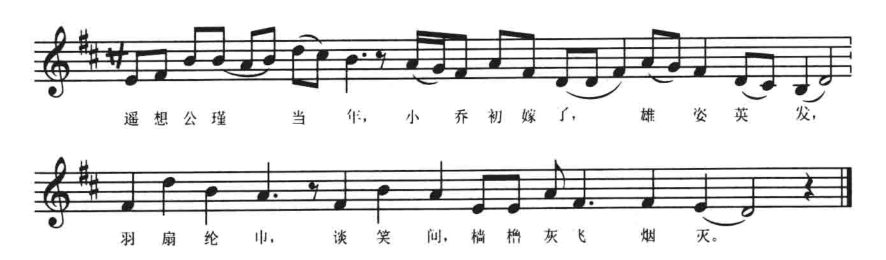
【谱例1-77】《念奴娇》片段三



第二段，打破后阕只是"换头"重复前阕曲调的惯例，在保留某些乐句的落音和某些特性旋律的基础上，作了较大的变化，以适应歌词内容和感情的表现需要。

"遥想公瑾当年，小乔初嫁了"，以激动叙述的口吻回忆历史，节奏紧凑，旋律跌宕；"雄姿英发，羽扇纶巾，谈笑间，樯橹灰飞烟灭"，则是士人对建功立业伟人的由衷赞颂，节奏宽广，旋律舒展，充满敬佩的感情。
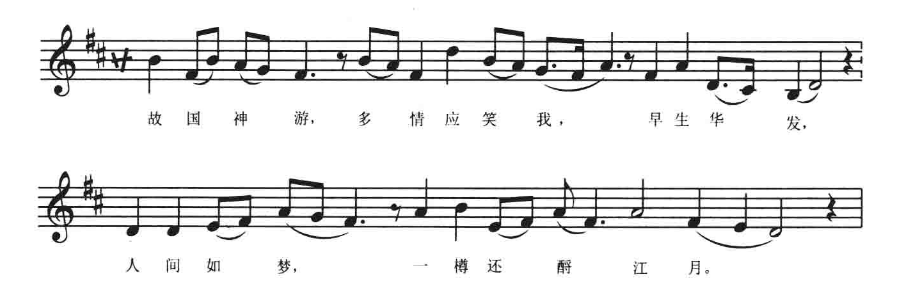
【谱例1-78】《念奴娇》片段四



接着以舒缓的曲调发出感叹："故国神游，多情应笑我，早生华发，

人间如梦，一樽还酹江月。”虽以徵音(sol)开始的连续下行为终止式，但是落在宫音(do)上的曲调，沉着，稳定，开朗，对前程充满信心。表现了士人“志于道”的初衷不改。

【谱例 1-79】《念奴娇》片段五



2. 挚友情深《阳关三叠》

中国士人，甚重挚友情谊。闲时，聚三五知己，吟咏歌唱，直抒胸臆；别时，长亭浅酌，抚琴抒怀，叮咛勉励。《阳关三叠》就是一首表达挚友深情的琴歌。

歌词为盛唐著名诗人王维(公元701—761年)所作。王维精通音乐，擅长书、画，人们常赞他“诗中有画，画中有诗”。《阳关三叠》唱词原诗名为《送元二使安西》，是为送别友人元二赴安西所作。安西地处如今新疆库车附近。诗歌通过渭城客舍早晨的清新景色，衬托诗人与挚友临别依依的深厚友情。

乐府歌曲中将王维原诗谱曲称“渭城曲”。唐代诗人白居易有诗曰：“高调管色吹银字，慢拽歌词唱《渭城》”；刘禹锡也有“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》”的诗句；都是当年演唱此歌情景的写照。宋

代有多种唱法。《阳关三叠》琴曲谱首见于《浙音释字琴谱》，当今最为流行的一种乃见于《琴学入门》（公元 1864），与明代杨抡《太古遗音》（公元 1609）中的曲谱完全相同，在歌辞加工方面却更为出色。
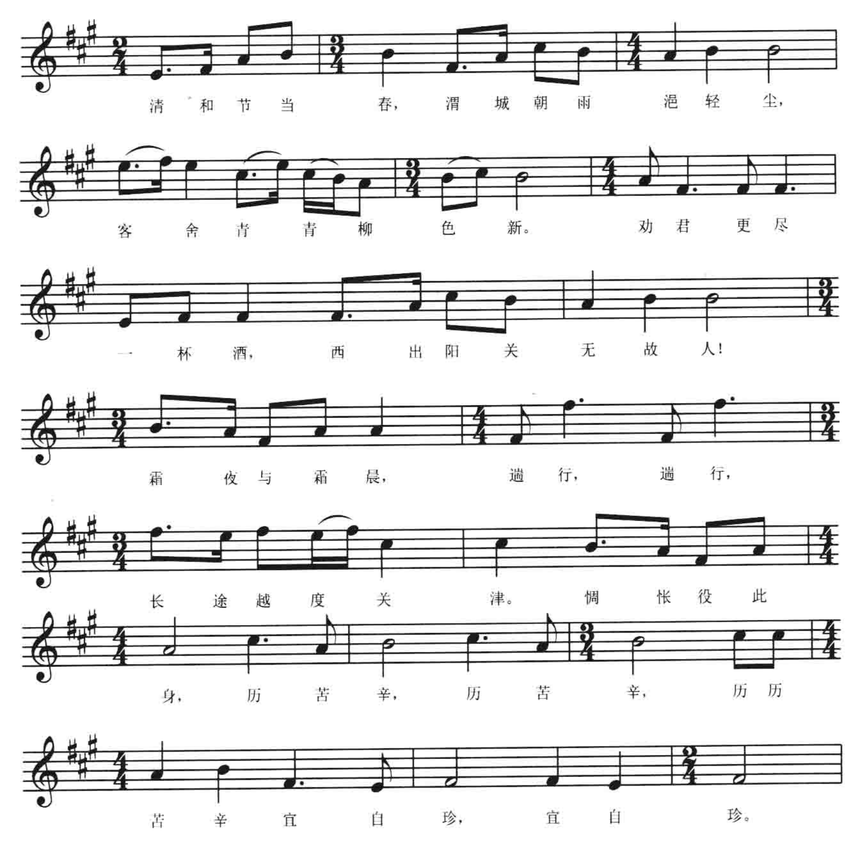
琴歌《阳关三叠》中的“三叠”，指的是将原诗以一个曲调框架为基础，富有变化地演唱三次，分别称为一叠、二叠、三叠。因此，该曲属于以变奏原则结构而成的三段体：A、A^1、A^2，加上尾声。

一叠，由两个单乐段构成。第一乐段的四个乐句，形成起承转合式的结构：A A^1B A^2。第一乐句“起”，以平稳的节奏，在低音区从徵音（低音 sol）到商音（中音 re）作五声音阶式级进上行，以商音（re）的先现音型为乐节终止；再从羽音（la）开始作小腔音列（低音 la-中音 do-mi）的上行，仍以商音（re）的先现音型为乐句终止，肯定商调式；旋律朴实清新，表达了士人对挚友的深情。第二乐句“承”，从高音区起唱，回绕下行落在中音 re，再次肯定商调式，旋律委婉抒情，明朗中含着隐隐的忧郁。第三乐句“转”，虽然音区较低，旋律进行只有小三度、大二度的连接，但是切分节奏的出现，使情绪带有激动的涟漪，使人感受到挚友别离时的依依眷恋之情。第四乐句是第一乐句后半的完全重复，士人对挚友的深情得以再次展现。

第二乐段的第一乐句，旋律在一个短暂的回绕进行之后，立即出现低音羽（低音 la）与中音羽（中音 la）之间的两次切分节奏的八度大跳，具有刚直遒劲的气质，使情绪由深情低婉转为激动勃郁，把乐思推向一个高潮。第二乐句前半部是高潮的继续，后半部降到中低音区，旋律回归于大二度、小三度的连接，情绪趋于平稳抒情。第三乐句以重复 mi-do-re 的形式，突出商音（re），与第一乐段的商调式相呼应。第四乐句以 mi-mi-do-re 作为过渡，自然转入羽、徵、羽音（低音 la -sol-

la)连接,肯定了$^\sharp$f 羽调式,柔婉深挚的真情跃然于字里音间。
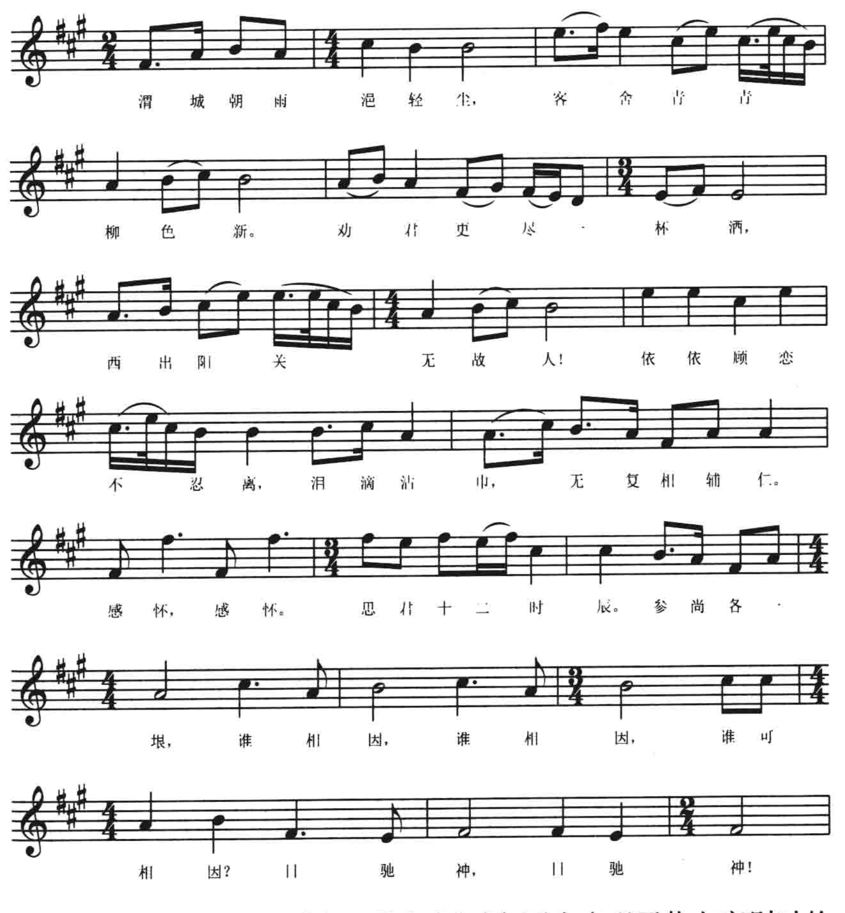
【谱例 1-80】 琴歌《阳关三叠》之"一叠"



二叠,是一叠的变化重复,也由两个乐段构成。第一乐段,省略了第一乐句开头的引子,四个乐句的结构变得更加均衡,第二、四乐句的旋律因加上了较多的润腔装饰而显得更为流畅柔婉,使深挚内在的依依难舍之情得以更深一层的表达。第二乐段,起始的短暂回绕,加上

了较长的“搭头”，扩充为一个含 12 拍的第一乐句；第二乐句，强调八度进行的高潮，再转由高音区往低音区的过渡；第三、四乐句以原样重复“一叠”的形式，回到柔婉真切的深情抒唱。

【谱例 1－81】 琴歌《阳关三叠》之“二叠”



三叠的第一乐段几乎与二叠完全相同，再次表现了挚友离别时的

依依难舍之情。第二乐段作了较大的扩充，使情感的表达更加丰富、充分。其第一乐句，相当于一叠第二乐段的第一乐句加上第二乐句的前半部；第二乐句，经过低音区短暂回绕，以两次八度上行跳进攀上高潮之后，并没有立即退却，而是以自由的垛字句歌词，配上情绪激动的宣叙性旋律，用紧凑而多样的节奏，在高音区尽情讴歌，逐渐下降，由37个字23拍旋律组成的这全曲篇幅最大的乐句，把积郁在士人心中的烦闷、离愁一口气倾泻而出，叮咛、嘱咐、期待、冀望，激情洋溢，真挚伤感。再现第三、四乐句时，仍然不忘“志于道”的士人情谊，以柔婉的曲调唱出：“期早托鸿鳞。尺素申，尺素申，尺素频申如相亲，如相亲。”

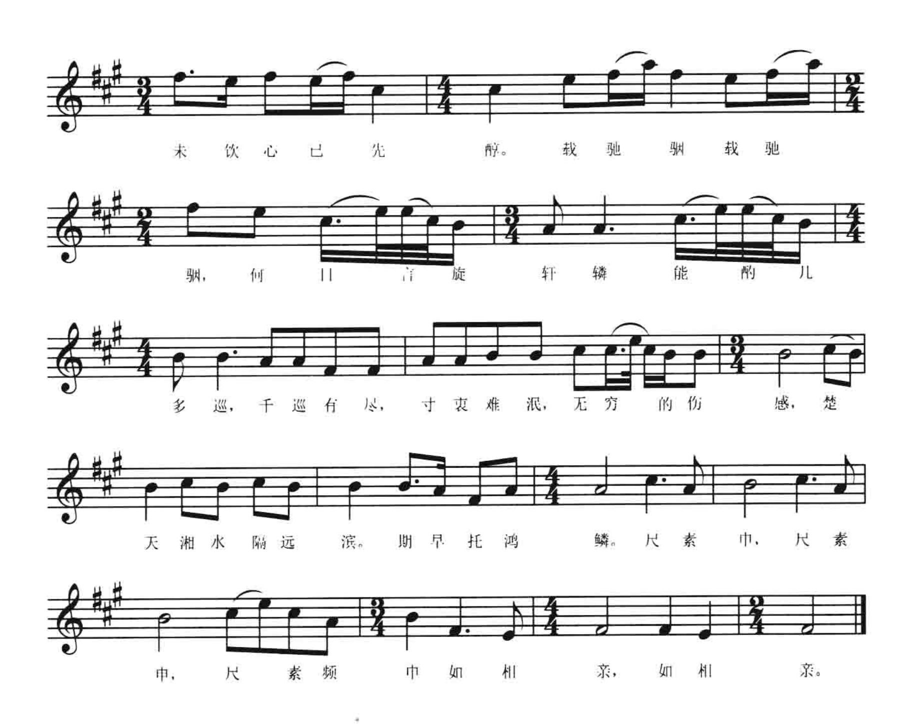
尾声以低回婉曲的旋律发出感慨：“千巡有尽，寸衷难泯，无穷的伤感，楚天湘水隔远滨。斯早托鸿鳞，尺素申，尺素申，尺素频申如相亲，如相亲。”回到B商调式、♯f羽调式的清新质朴意境，令人吟味无穷。

【谱例1－82】 琴歌《阳关三叠》之“三叠”和尾声

渭 城 朝 雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青

柳 色 新。 劝 君 更 尽 一 杯 酒， 西 出 阳 关

无 故 人！ 芳 草 遍 如 茵， 旨 酒 旨 酒


未饮心已先醉。载驰骃载驰
骃，何日言旋轩辚能酌儿
多巡，千巡有尽，寸衷难泯，无穷的伤感，楚
天湘水隔远滨。期早托鸿鳞。尺素巾，尺素
巾，尺素频巾如相亲，如相亲。

三、音乐中的虔诚信众

虔诚信众，指的是对于宗教有真诚信服和尊重，并以之为行动准则的人。

宗教，即有所宗以为教者也。对其起源，说法不一。有的认为，产生于人类对自然现象的恐怖心理；也有的认为，由于古代人不知生物与非生物的区别，而遂对于万有皆尊敬之者。故古代人民慑服于自然现象，而产生恐怖、模拟、奇异、希望之心理，遂为构成宗教之要素。依其崇拜偶像之性质，有拜物教（万有神教）与拜神教之区别，拜神教又有多神教与一神教之区别。

在历史上，中国人曾经有过原始宗教、佛教、道教、伊斯兰教、基督教、萨满教等宗教信仰。在这些信仰中，追寻他们对世界的认识、对人生的过去和未来的追寻、道德标准、行为准则。同时，也在伴随着他们信仰行动的音乐行动中，表达他们所信奉的理念、准则、感情、愿望，并且形成了与之相适应的音乐美学观和音乐形态特征。

(一) 法事、课诵中的虔诚吟唱——《戒定真香》、《诵经调》、《步虚韵》和《南海赞》

1. 汉传佛教佛曲《戒定真香》

佛教作为中国的主要宗教之一,有汉传佛教与藏传佛教之分。汉传佛教音乐从内容与形式着眼,可以分为两大类:一是在仪式活动中唱给佛、菩萨、饿鬼等非现实对象听的,称为法事音乐,包括修行法事、纪念法事和普济法事。二是在寺院的日常课诵、念佛仪、讲经仪和各种忏法中唱给现实对象"俗人"听的,称为民间佛曲。

佛教信徒把音乐视为弘扬佛法的舟楫,宣传法理的利器。他们认为,佛教音乐的目的主要在于"赞佛功德","宣唱法理、开导众心",唱导师的重要任务是"广明三世因果,却辨一斋大意"。

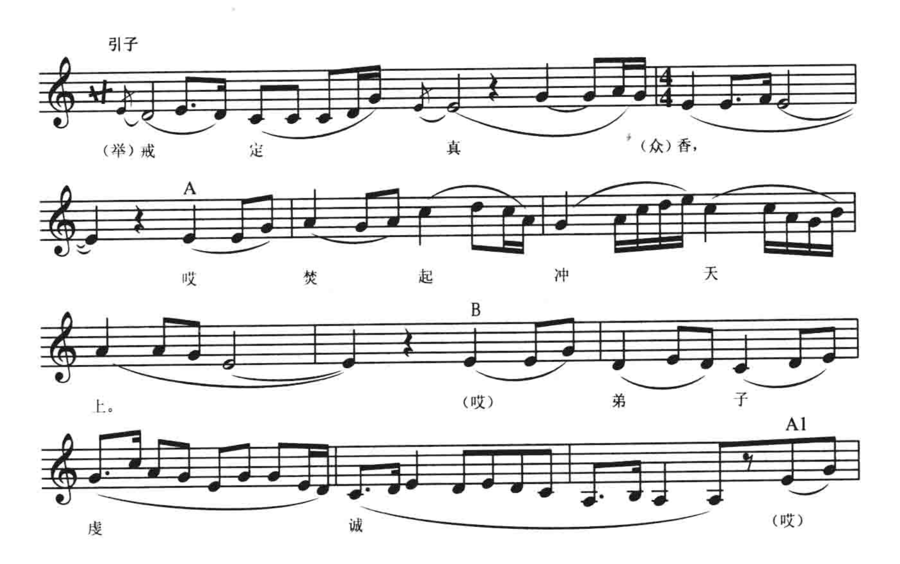
《戒定真香》是佛曲赞呗"八大赞"中的一首,曲调名"挂金锁",佛教徒在法事拈香时唱。唐开成四年(公元 839 年),日本僧人圆仁在山东赤山院见到当时在中国的新罗僧人举行讲经仪式,其中便有"大众同音"唱"戒香定香解脱香"等赞的情景(圆仁《入唐求法巡礼行记》)。此香赞目前仍流传于汉传佛教寺院,一般作为晚课的第一首赞呗,亦用在"瑜伽焰口施食仪"及"水陆仪规"等法事中。
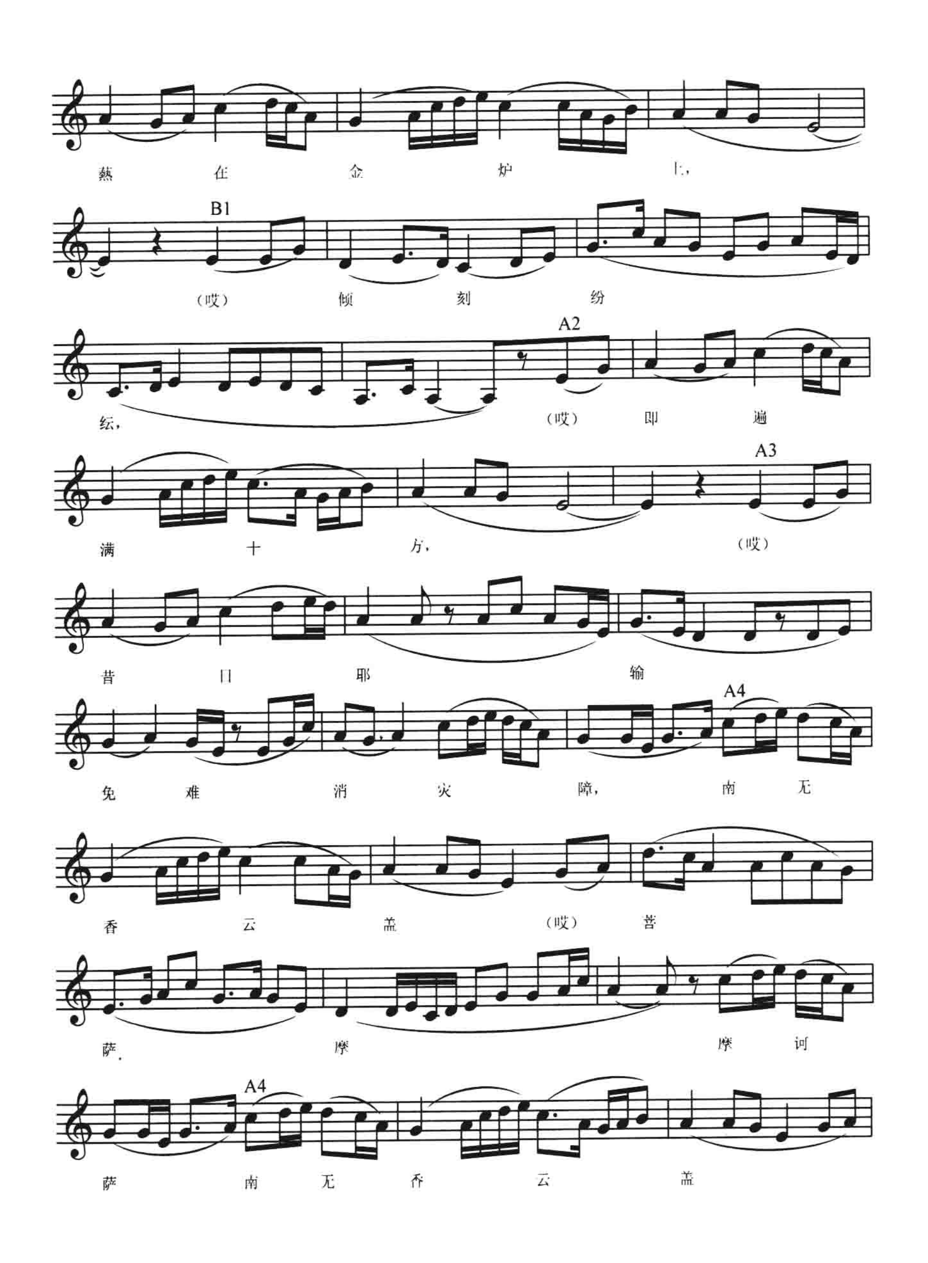
全曲表达了佛教信徒对佛菩萨功德的诚挚的赞颂感情。

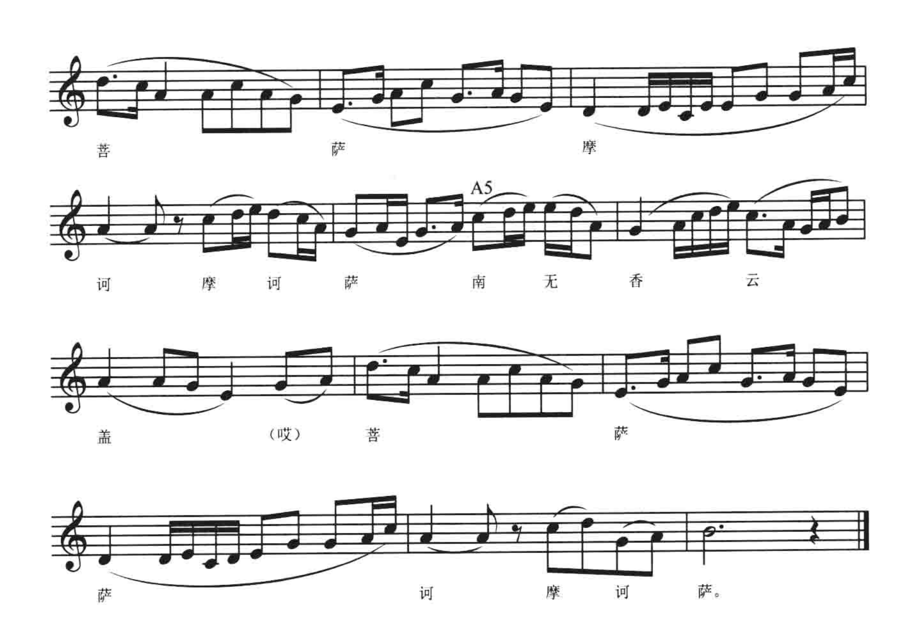
开头引子,由唱导师在中低音区以自由宽广的节奏、五声音阶级进式旋律领唱"戒定真香"。到最后一字时,众僧合唱,其中,mi-fa-mi 半音

进行的出现，既有丰富的色彩，又增添了深挚虔诚感情的表达。接着，是上下句一高一低、一呼一应的吟唱。上句，由 mi 音开始，形成 mi-sol-la、sol-la-高音 do、re-do-中音 la-sol、la-高音 do-re-mi-do、do-中音 la-sol-si、la-sol-mi 的上行级进、下行级进的回绕进行，情绪较为开朗；下句，在中音区回绕后，落在低音 la，情绪深挚内在。上下句变化反复一次以后，出现以上句音乐素材为主，活动在中高音区、分别落在角音（mi）、徵音（sol）的两个上句的扩充变体。主体部分形成：引子，A，B，A^1，B^1，A^2，A^3，A^4，A^5 的结构形式。曲末出现"香云盖菩萨摩诃摩诃萨"三遍，旋律仍以下句为素材作扩充变奏，前两遍结束处用 sol-mi-sol-la 进行为不稳定终止，最后才出现长音徵（sol）作完满终止。通过这三遍热情洋溢的歌唱，进一步加深了虔诚信众"知佛德深远"的"赞佛功德"感情表达。

【谱例 1-83】 佛曲《戒定真香》




爇 在 金 炉 上,
B1
(哎) 倾 刻 纷
A2
纭, (哎) 即 遍
A3
满 十 方, (哎)
昔 日 耶 输
A4
免 难 消 灾 障, 南 无
香 云 盖 (哎) 菩
萨. 摩 摩 诃
A4
萨 南 无 乔 云 盖



2. 藏传佛教佛曲《诵经调》

藏传佛教是佛教于公元七世纪由印度及中国内地传入西藏、与当地的苯教融合而形成的具有浓郁地区特色的佛教流派。诵经是僧侣必修的功课，也是寺院经常的重要的宗教活动，有日常修行和闭关修行。诵经音乐有两种形式：一是僧侣诵念经文时吟唱的声乐，二是在诵念经文段落之间穿插演奏的间奏性器乐或与诵经同步的伴奏性器乐。

藏传佛教音乐以其特有的音乐语言宣导宗教教理，信徒从中感受神秘莫测、高深玄妙的神性，以达到虔信教义、敬畏神灵的目的。也成为教徒之间相互交流的重要方式，信徒们还认为可以通过音乐来感受佛的教诲。

藏传佛教宁玛派的《诵经调》以长号、大铙、鼓的奏乐声为开始，气氛庄严肃穆。诵经旋律音调与经文的语言声调紧相吻合，表达对教义的虔诚信仰和对神灵的忠诚崇敬。接着在乐声中又加入了唢呐的演奏，使情绪更显高涨。展现了信众对信仰的热切追求。

3. 道曲《步虚韵》

道教是产生于中国的宗教。“作歌乐鼓舞以乐诸神”是道教音乐的传统。《太平经》载：“得乐人法者，人为其乐喜；得乐治法者，治为其平安；得乐天地法者，天地为其和。”认为音乐有悦人、治世、和天地的功用。《要修科仪戒律》云：“斋堂之前，经台之上，皆悬金钟玉磬，……非唯警戒人众，亦乃感动群灵。”认为道教音乐的作用是通神和警人。道教音乐在长期的发展过程中，逐渐形成了独有的特征，既有清净超然的神韵，又有强烈的民族风格和大众意识。

道教音乐按使用场合和用途可以分为：课诵音乐、斋醮音乐和民间道曲。

课诵音乐是出家道士每天做早晚功课时的念咒腔、诵诰腔、讽经腔。

《步虚》是道教“晚坛”中唱的第一首曲子。

根据东晋末年的《太极真人敷灵宝斋戒威仪住经要诀》记载，当时就产生了同一定仪式相配合的《步虚声》。南朝刘宋道士陆修静吸收儒、佛两家礼法，制定了斋戒仪范，其中规定，行斋礼时，须咏诵《步虚辞》。[1] 唐代此曲流入宫廷，薛涛《拭新服裁制初成》诗云：“每到宫中歌

---

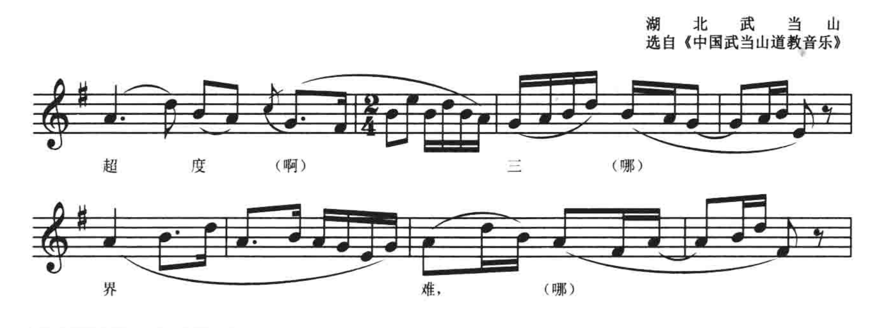
① 张青英《中国佛道艺术》，宗教文化出版社，2000年6月第1版，第242页。

舞会，折腰齐唱步虚辞”。[①] 宋《玉音法事》曾载多首《步虚》，皆下缀云形曲线谱，是研究早期道教音乐和乐谱发展史的宝贵资料。[②]

湖北武当山道教韵腔《步虚》，是一首反映道教信徒步行虚空、凌然若仙意境的曲子。早先唱此韵时，道士要绕香炉边舞边唱，表现飞仙升空的动作。
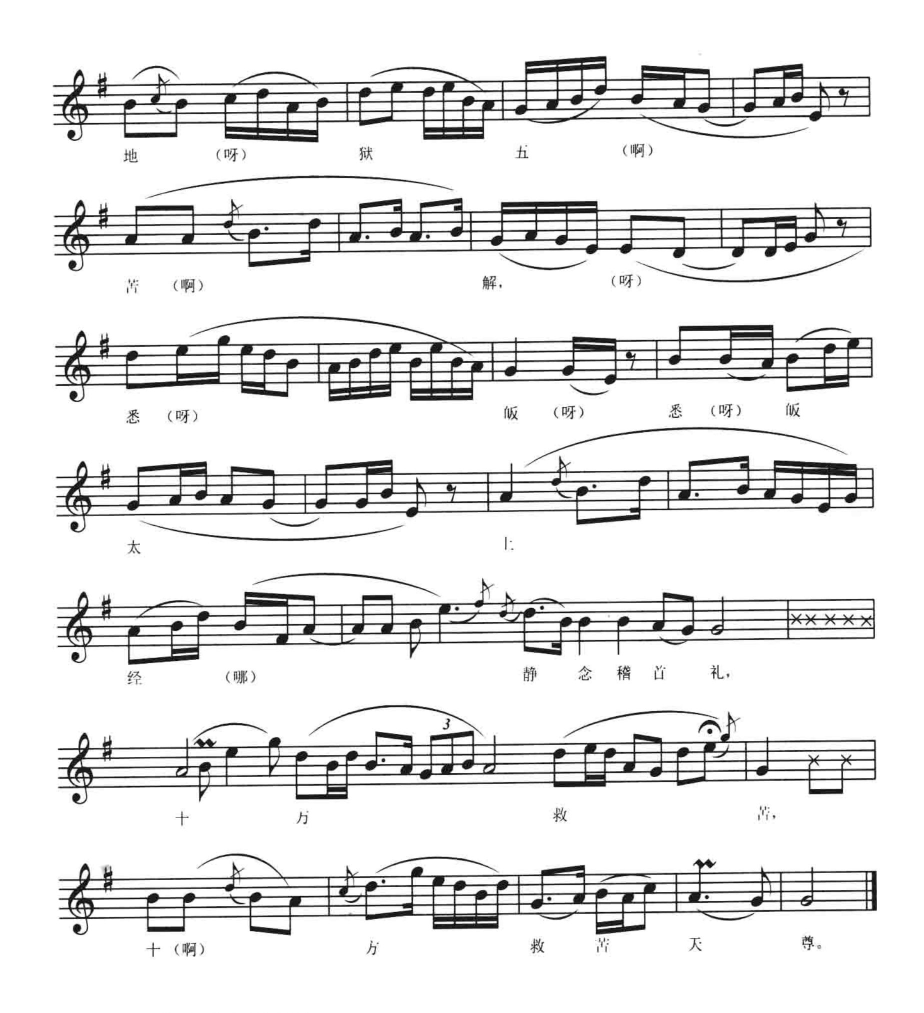
全曲由两个段落构成。第一段第一句前半以散板开始，渐转一板一眼（$\frac{2}{4}$拍子），中速，节奏流畅，旋律突出 re-sol、mi-la、mi-低音 la 等四度、五度进行，似行云流水；后半继承前半的特点，变宫音（si）的运用，色彩更加新鲜，动力性更强，如信步虚空。第二句是第一句的换尾重复，落于宫音（do），具有相对稳定的意义。第二段第一句前半的开头乐节，是第一段第一句前半的上四度自由移位、引申、合尾，意境清新，飘然欲仙；第一句后半是第一段的换尾、扩充重复，节奏宽广舒展，旋律音调落于宫音（do），渐趋稳定。第二段第二句以散板节奏唱出旋律音调活动幅度更为宽广的曲调，似是信众飞仙升空理想追求的表现。

【谱例 1-84】 道曲《步虚》



---

① 蒲亨强《道乐通论》，中央音乐学院出版社，2004 年 12 月第 1 版，第 162 页。
② 田青《中国宗教音乐》，宗教文化出版社，1997 年 5 月第 1 版，第 64 页。



4. 南音《南海赞》

由于宗教信众中的一部分，如佛教的居士，道教的伙居道士（正一道派），他们都生活在庶民百姓之中，即使是寺院中的僧侣、宫观中的出家道士，也要与普通百姓交往，所以，宗教音乐与民间音乐的交流也

就成为必然。福建泉州南音的《南海赞》就是这样的一首曲目。

《南海赞》属于南音“指套”。指套是有唱词、有琵琶弹奏指法的套曲。《南海赞》指套曲牌称〔兜勒声〕。

南音指套《南海赞》无论是演唱场合、唱词内容,或者是曲调风格情趣都是佛教徒虔诚信仰的表达。

演唱场合,《南海赞》只在观音的生日、成道日、涅槃日演唱,专曲专用,专曲奉敬大慈大悲、救世救难的观音。

唱词内容,以虔诚的心情,赞颂观世音端庄金容、慈悲胸襟:“足踏莲花碧波中,水晶宫内端严坐,金容体挂玉玲珑,珠翠浓。紫金妙相难描画,无穷无尽度众生。”赞颂佛教圣地:“南海普陀山一座,巍巍百宝高峰。”

《南海赞》演唱时,有一定的程序性规范。即:“起,和梅花操首节入序。收,和四时冬景尾至终。”并于结尾处须默念颂语:“无数天龙八部,百万火首金刚,昨日方偶,今朝佛地,大慈大悲到此,百无禁忌。”①
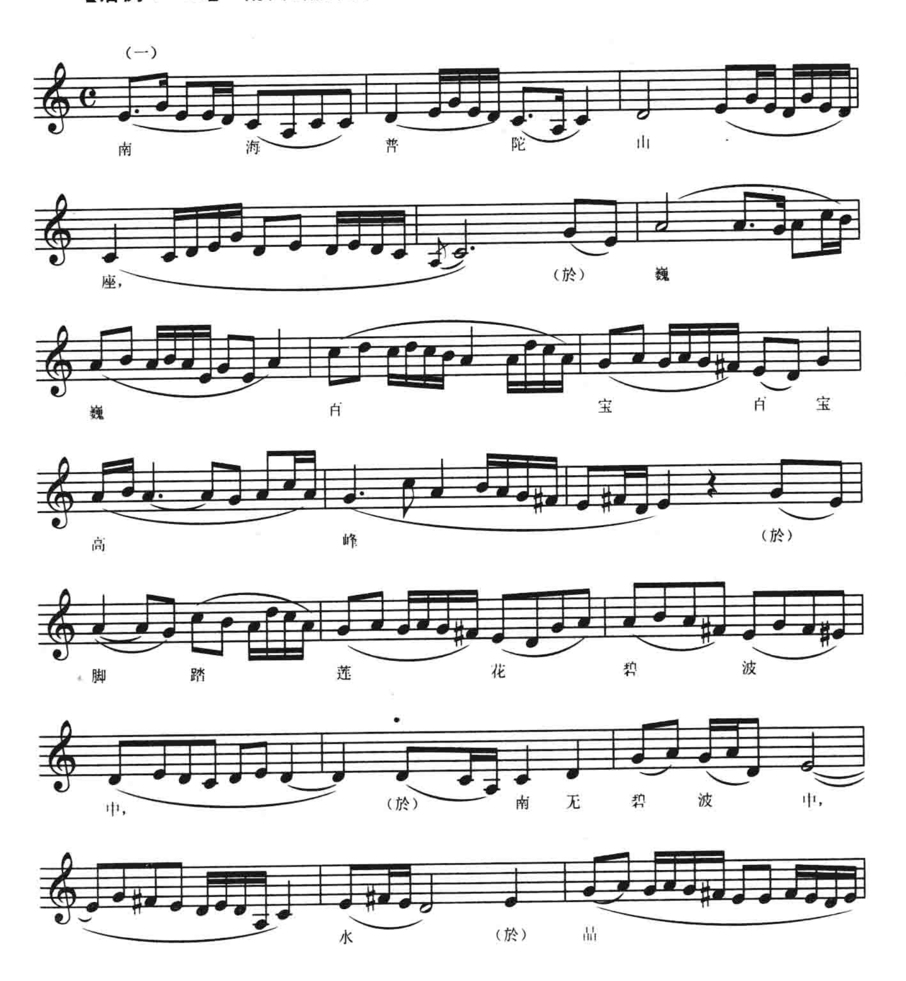
在这缜密的程序中,体现了对佛的真诚敬意和尊重。
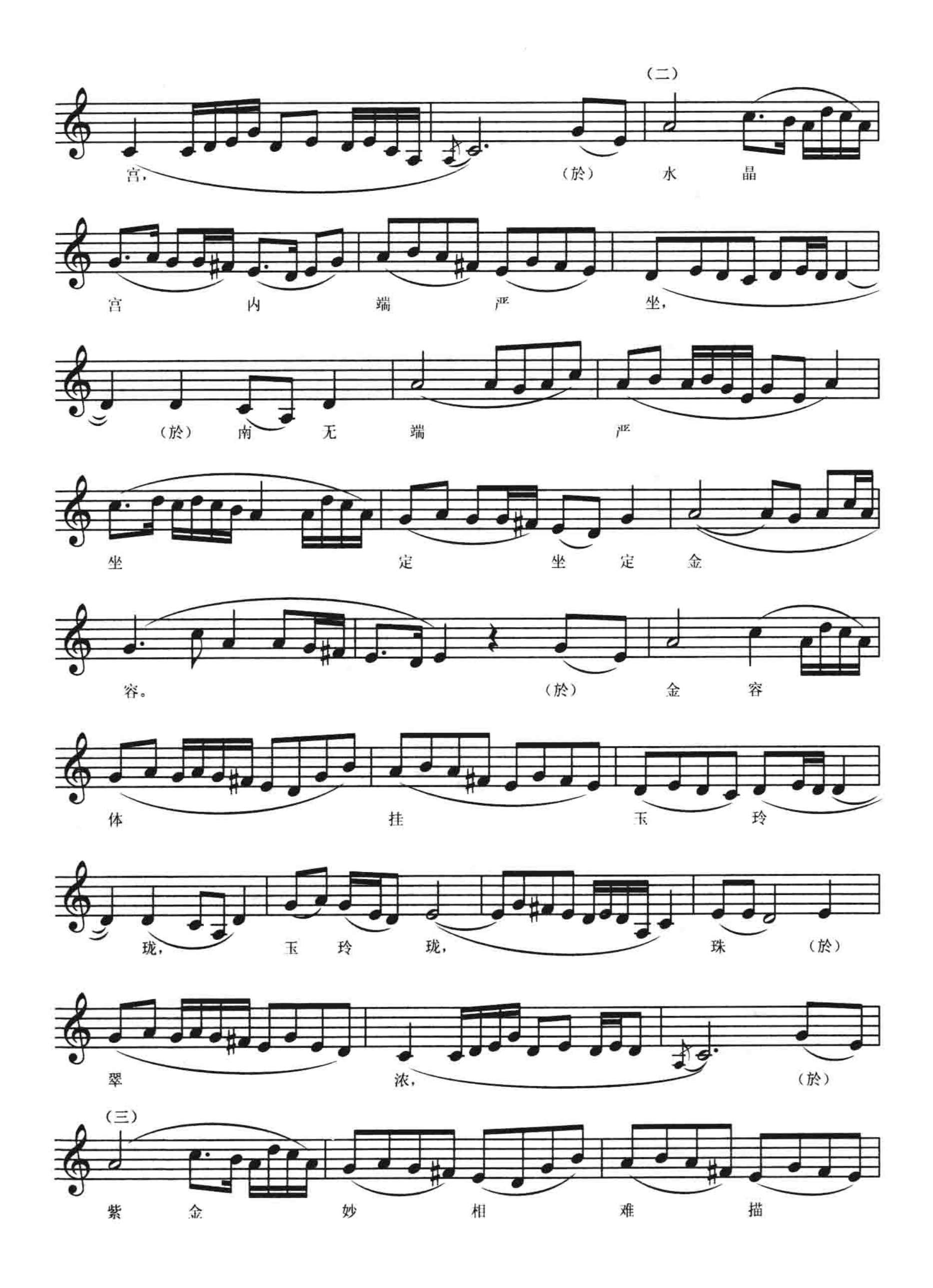
《南海赞》的曲调大致可以分为两个部分:第一部分,以平稳、悠长的节奏,级进回绕的旋律,寄托信众对观音的虔诚崇敬感情,纯净、高洁,如沐春风,让信徒的心灵在赞佛功德、宣导教义的和风吹拂中变得清净纯洁,无苦无乐,非有非空。第二部分,以朗诵性的旋律反复念诵结咒偈语:“南无水月轮菩萨摩诃萨。”以此寄托信众往生净土的愿望。因为净土宗创始人昙鸾提倡佛号,认为通过称名念佛可以往生净土;
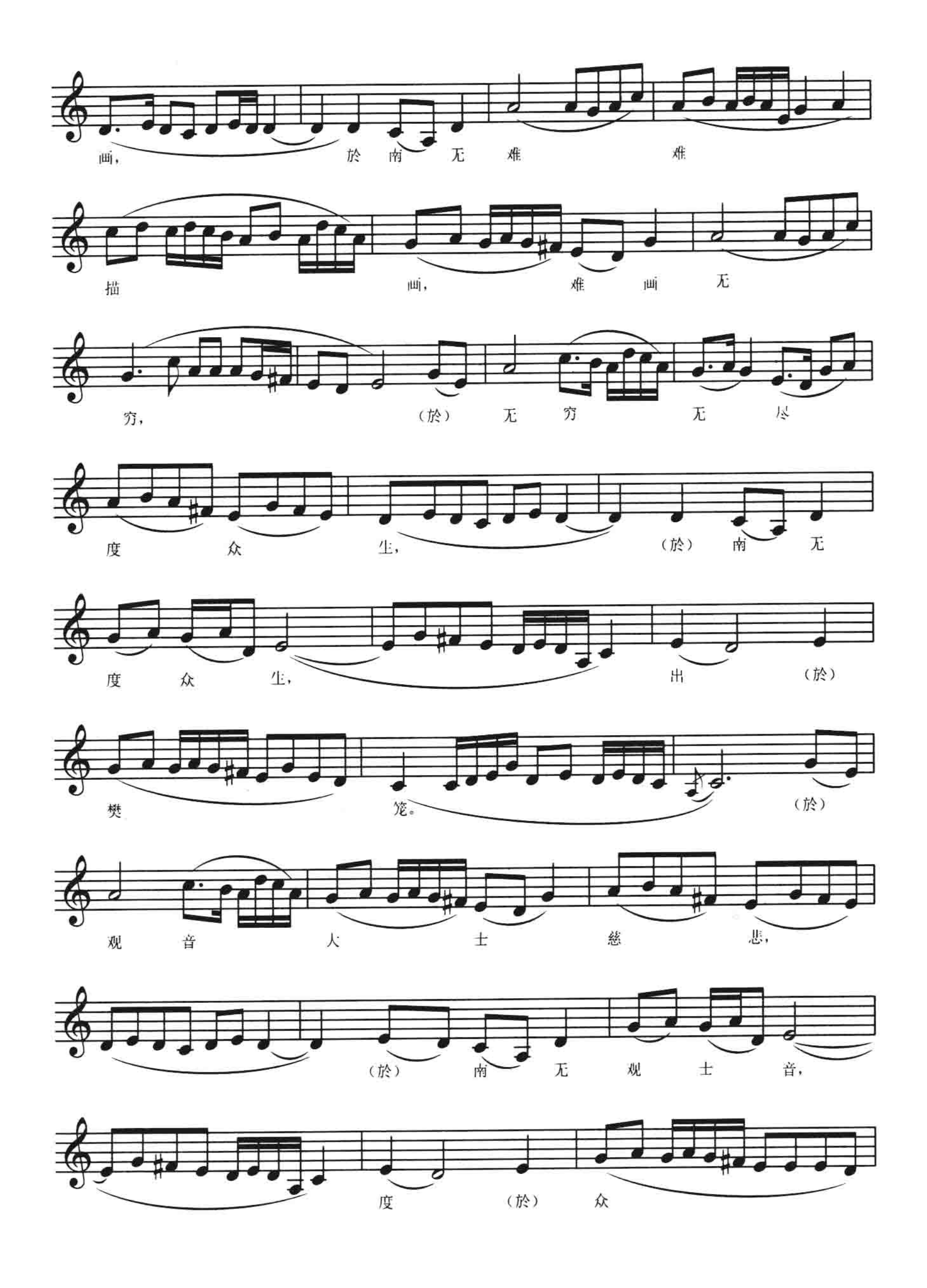
① 吴明辉印行《南管指谱全集》第194页,并参阅泉州市南音研究社《指谱大全》和晋江县文化馆《南音指谱大全》。
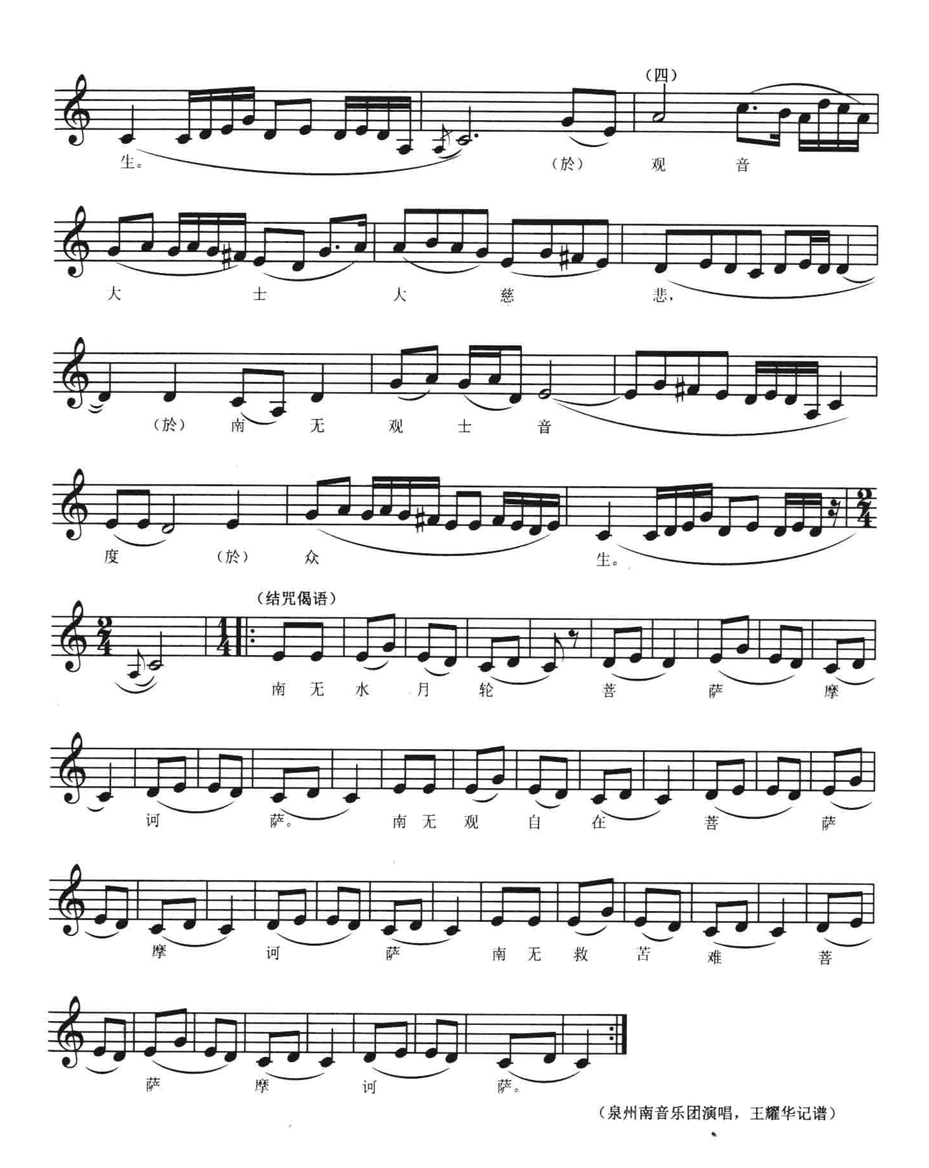
隋唐之际的高僧道绰还创造了数麻、豆念佛的方法，每念一声便拨过一粒，这样无休止地念下去，便可使麻、豆“积数百万斛”，以达修行目的。

【谱例 1-85】 南曲《南海赞》




(二)
宫，
(於)
水
晶
宫
内
端
严
坐，
(於)
南
无
端
严
坐
定
坐
定
金
容。
(於)
金
容
体
挂
玉
玲
珑，
玉
玲
珑，
珠
(於)
翠
浓，
(於)
(三)
紫
金
妙
相
难
描


画， 於 南 无 难 难
描 画， 难 画 无
穷， （於） 无 穷 无 尽
度 众 生， （於） 南 无
度 众 生， 出 （於）
樊 笼。 （於）
观 音 大 士 慈 悲，
（於） 南 无 观 士 音，
度 （於） 众



（泉州南音乐团演唱，王耀华记谱）

(二) 器乐、歌舞中寄托的信仰——《昼锦堂·垂丝调》、《开坛钹》、《河西钹》、《发鼓》、《羌姆》

在宗教音乐中，还有用独奏乐器或乐队演奏的器乐曲，如北京智化寺京音乐中的器乐曲、山西五台山“八大套”等，以及歌舞音乐，如：藏传佛教“羌姆”，满族萨满教“跳家神”、“跳饽饽神”、“跳肉神调”，蒙古族萨满教“牙布亚迪舞”、“贵克朗舞”、“白海青舞”、“金丝雀舞”等。宗教教徒们在这些器乐和歌舞中寄托他们的感情、愿望和信仰。

1. 北京智化寺京音乐《昼锦堂·垂丝调》①

《昼锦堂·垂丝调》是北京智化寺京音乐中的一首器乐曲。

中国佛教京音乐，是专指传承于北京东城智化寺、成寿寺、水月庵、天仙庵、广济庵和南城关帝庙、天龙寺等二十余座寺院中的佛事音乐。其中以智化寺为中心。

北京智化寺是坐落于北京东城东南角的佛教寺院，建于明代英宗正统十一年(公元1446年)。该寺院不仅以其建筑和藏经在北京佛教学界著称，它所保留下来的古老乐谱、乐器、乐曲、京音乐，更成为具有珍贵价值的音乐文化遗产。

从智化寺建寺开始，该寺院就聘用了在音乐方面造诣很深的乐

---

① 本段文字写作主要参考袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》第213—244页，中央民族大学出版社，2003年10月第1版。

僧,设立编制规范的乐队,用于佛事和祭祀活动的演奏。经历代演奏和传播,智化寺京音乐逐渐成为北京北传佛教音乐的中心,被乐僧们称为“京音乐”。

“智化寺京音乐从1446年传习至今,已有26代传人。音乐训练严格,一般只收12岁以下的童僧学习,经过近7年的苦练,要学会坐、站、跪、行四种姿势的演奏,以适应佛事活动的各种要求。在演奏技巧方面有严格的规范,不得随意增删变异。因此,从某种意义上来讲,智化寺京音乐是在较长的历史时期内忠实地保存了中国古老音乐文化的形态特征与气质风貌”。[①]

据袁静芳教授的研究[②],智化寺京音乐的主奏乐器和定律乐器——管,在形制特征、音孔谱字、正调音列及乐器音高等方面,均明显地存留有唐、宋教坊音乐的遗制。

从对智化寺京音乐的笙的考证,说明17簧笙早在汉魏南北朝时期即“清乐用之”。以管为主体的乐队演奏形式,有助于认识其乐队组合形式承传基因的悠久历史以及与宫廷音乐之间的密切关系。

智化寺京音乐所用的吹奏乐器主要有管、笙、笛,击奏乐器主要有鼓(或大鼓,或扁鼓)、云锣、铙、钹、铛、铦、镲、忏钟等。

《昼锦堂》是智化寺京音乐的一部中堂套曲。其结构具有京音乐中堂曲的一般特点,由拍、身、尾三部分组成。拍:由一首大型曲牌组成,在《昼锦堂》中用〔垂丝钓〕曲牌;作为拍的曲牌可以在多部中堂曲中套用。身:由三首大型曲牌联缀而成,分别称为一身、二身、三身,以

① 袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》,中央民族大学出版社,2003年10月第1版,第90页。
② 同上第90—117页。

第一首曲牌名为该部套曲的曲名,在《昼锦堂》中用〔昼锦堂〕、〔锦堂月〕、〔醉翁子〕等三首曲牌,以第一首曲牌〔昼锦堂〕为该中堂套曲曲名。尾:由三首小型曲牌联缀而成,在《昼锦堂》中,由〔金字经〕、〔五声佛〕、〔撼动山〕三首曲牌组成尾部;尾部的这些曲牌可在其他中堂曲中套用。因为拍部、身部用四首大型曲牌,尾部用三首小型曲牌,所以,京音乐中堂曲的这一基本曲式结构模式被称为"四大"、"三小"7 首曲牌模式。

《昼锦堂》作为一部中堂套曲,和其他中堂套曲一样,除作为法事科仪程序和大型法事各部分的开始、结束,各种法事科仪程序中各部分的转换与衔接,烘托法事科仪的气氛之外,还成为僧、佛之间的沟通渠道,作为宣传宗教教义、陶冶僧侣情操的一个修炼项目。
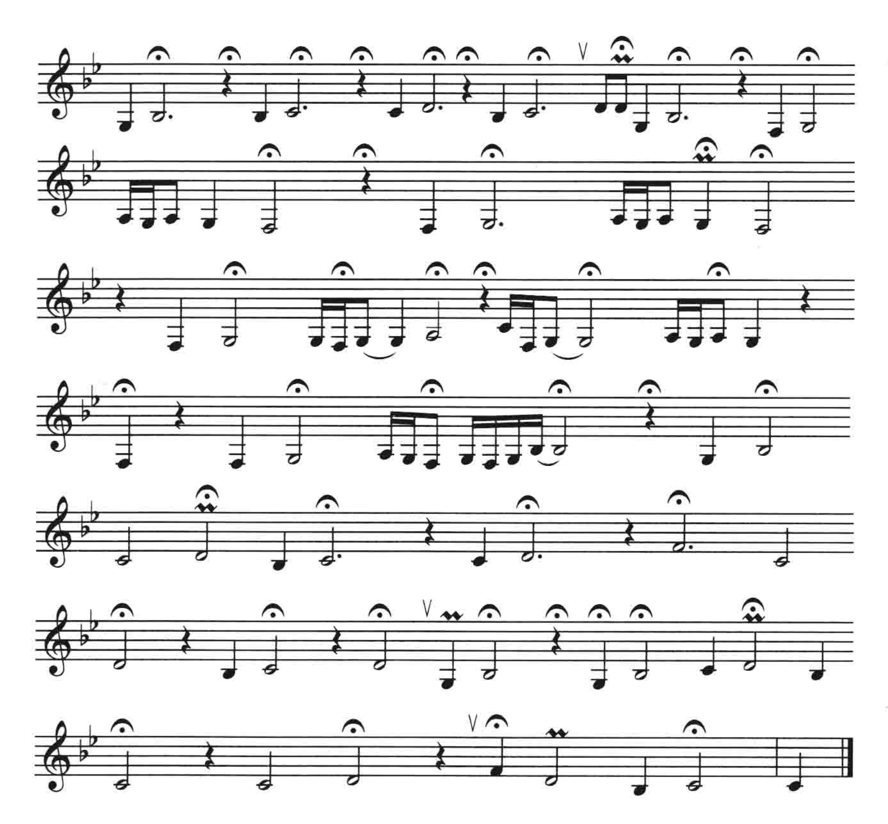
〔垂丝钓〕是《昼锦堂》的拍部,全曲由一个长引子和两个部分构成的主体组成。

引子,在轻缓的鼓点引导下,由管、笙、笛奏出了自由节奏的散板曲调,管、笙的纯净音色和深挚的旋律,具有清、虚、淡、远的意象;笛子在管、笙的长音咏叹中,间插以【谱例 1-86】那样的自由流动的穿插性演奏,像是空中流云,飘逸淡定,令人联想起"尘外不相关,几番沧海几桑田;胸中无所得,半是青松半白云"的意境。似是佛教徒在无喜无悲、非有非无、彼己无二的境界中,向往超俗人生。

【谱例 1-86】〔垂丝钓〕散板中的笛子旋律



【谱例 1-87】〔垂丝钓〕引子
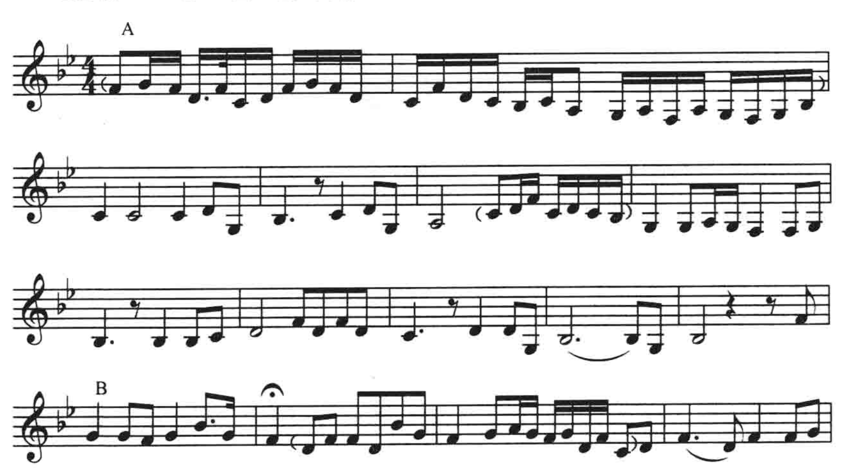


主体的两个部分，运用不同音区、旋法、调式色彩等的对比，各自形成以相同的两个主题的变化展开为基础的衍展、引申、回旋式的三部曲式。
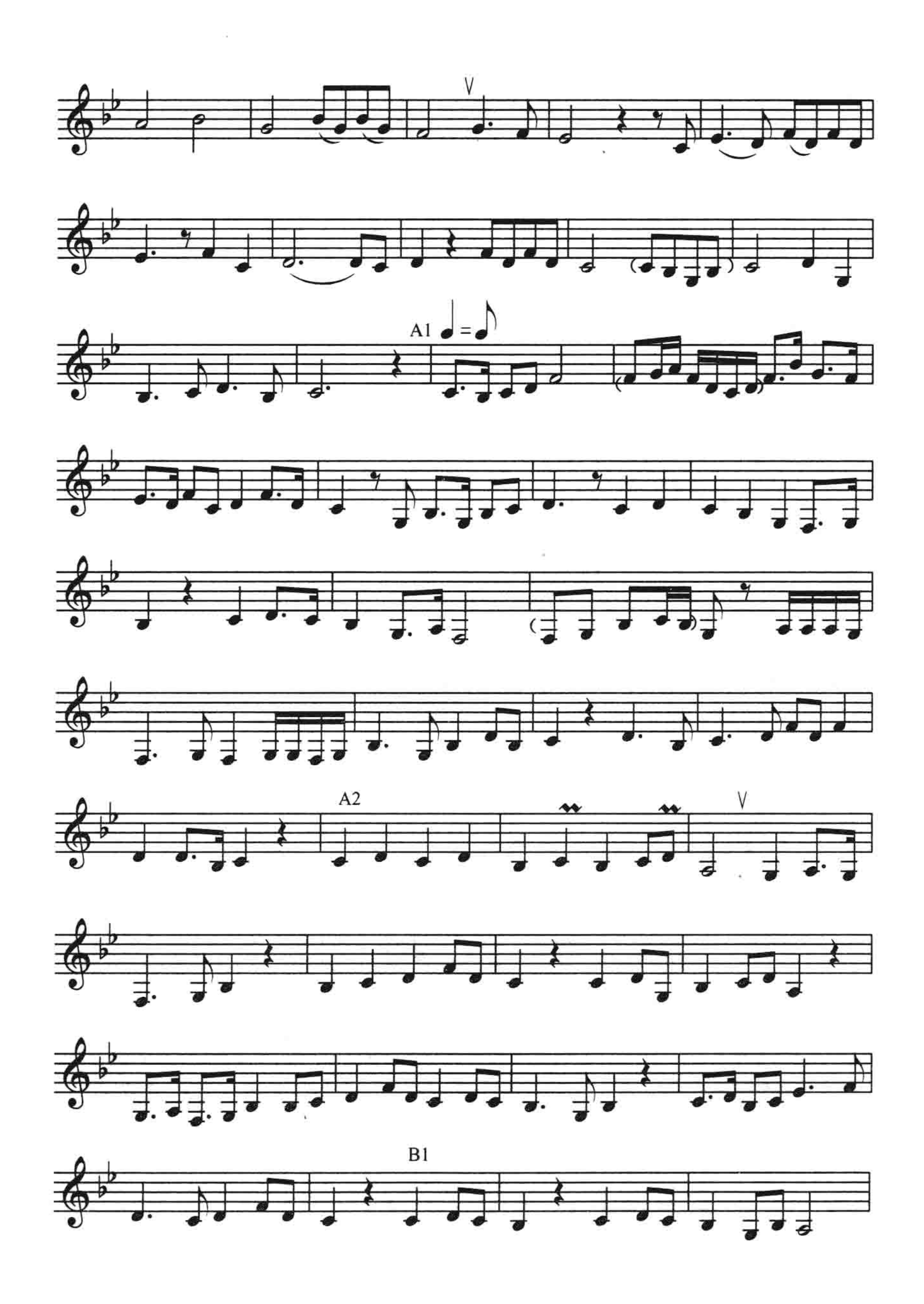
第一部分开头，管在低音区抒唱着平稳、深挚的旋律，似乎是对"四谛"（苦谛、集谛、灭谛、道谛）的领悟，揭示人生的痛苦，探寻人生痛苦的缘由。中段，管在中高音区吹奏出舒展而具歌唱性的旋律，像

是以“八正道”(正见、正志、正悟、正业、正命、正精进、正念、正定)和“六度”(施、戒、忍、进、禅、慧)为宗旨的修行实践,所追求的以静待动、忍辱负重、坚定进取的心境表白。然后,又回到由开头旋律变化而来的平稳深挚的咏唱。其曲式结构为 A(1—11 小节)+B(12—27 小节)+A^1(28—45 小节)。
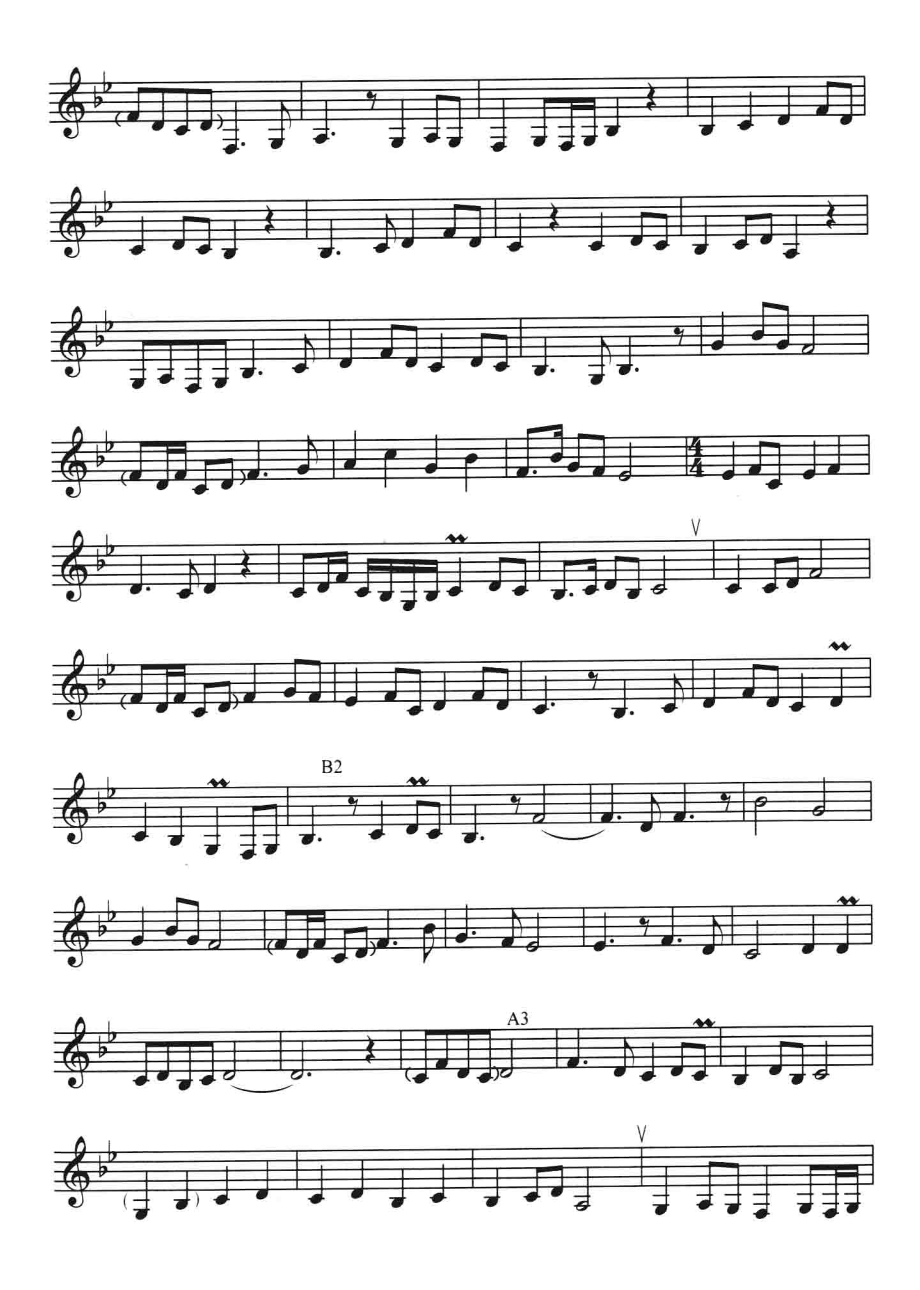
第二部分是第一部分的变化重复,以第一部分 A 段旋律为基础作节奏紧缩的变化再现之后,又重复 A 段变奏的前半部再接第 6—11 小节的变体,使乐段结构得以大幅度扩充,使“苦谛”之悟的境界得以深化。中段 B^1 也是第一部分中段 B 的变化再现,但是作了小幅度压缩简化,使心境的表达更简洁明了。第三段则是前两段的综合再现,形成 B^2+A^3 的结构,总结、深化全曲乐思,表达和静、轻柔的意境。第二部分的曲式结构为:A^2(46—67 小节)+B^1(68—84 小节)+[B^2(85—95 小节)+A^3(96—105 小节)]

【谱例 1-88】〔垂丝钓〕主体





A1
A2
B1


B2
A3



2. 法器牌子《开坛钹》、《河西钹》、《发鼓》

法器，系指用于佛教、道教法事中的器物。佛教中，法器亦称呗器。汉传佛教寺院中常见的法器有：钟、鼓、磬、木魚、板、铙、钹（铪）、镲（铦）、铛、铃等。

藏传佛教寺院常见的法器有：同钦（大铜号）、冈令（小铜号）、加林（似唢呐）、法螺、长柄双面皮鼓、大钹、法铃等。

道教常用法器有：大铙、小铙、大镲、小镲、铛子、手铃、大木鱼、小木鱼、大鼓、小鼓、大铁磬、大铜磬、小铜磬等。

佛教、道教中的法器具有两项重要功能：一是作为僧人、道士起居、法事、功课、礼仪的信号；二是使用于所有法事仪轨中作为伴随诵经、吟唱、器乐演奏的乐器。

法器牌子，指的是在法事仪轨中，单独用法器进行演奏的段落，如汉传佛教的〔开坛钹〕、〔河西钹〕、〔过街仙〕、〔粉蝴儿六条〕等，道教的〔发鼓〕、〔耍钹〕等。

（1）汉传佛教北京智化寺法器牌子〔开坛钹〕、〔河西钹〕

钹，古称铜钹、铜盘，目前许多佛教寺院都称其为铪。它与铙、镲（铦）一起都为拍奏体鸣乐器。《教修百丈清规 · 法器章 · 铙钹》曰："凡维那住持两序、出班上香时，藏殿祝赞转轮时，行者鸣之；遇迎引送亡时，行者披剃、大众行道、接新住持入院时，皆鸣之。"

钹于公元 4 世纪前后随天竺乐、佛教音乐从印度传入中国，在北

朝(公元386—581)的石窟伎乐中,可以看到钹与各种乐队组合形式以及与佛教音乐的密切关系。关于钹的文字记载,见于公元6世纪的《北齐书·神武本纪》:“铜钹打铁钹,元家世将末。”在隋唐时期的九部乐、十部乐的许多乐队中都使用了铜钹。直至如今,中国各地的各类音乐品种中,钹都是一件重要的击节乐器,并成为佛教、道教中一件不可缺少的法器。

〔开坛钹〕是以钹为主要乐器而演奏的一个法器牌子。

它用于佛事仪轨的开场,单独进行演奏。几乎所有佛事都以法器牌子〔开坛钹〕为总演奏起始的标志。该法器牌子音色沉稳、浓重,节奏宽广、舒缓,具有庄重、深沉的神韵和氛围,令人对佛菩萨产生肃然起敬的崇拜心情。

【谱例1-89】　京音乐法器牌子〔开坛钹〕

慢起

サ 咚咚 咚咚 咚 咚 咚 才—才 0 | $\frac{2}{4}$ 匡匡 才匡 | 才才 匡0 | 才才 匡0 | 才才 匡0 |

才匡 才匡 | 才才 匡0 | 才才 匡0 | 才才 匡0 | 才匡 才匡 | 才才 匡0 | 才匡 才匡 |

才才 匡0 | 才匡 才匡 | 才咚 匡0 | 才咚 匡0 | 才才 匡0 | 才匡 才匡 | 才才 匡0 |

才咚 匡0 | 才才 匡0 | 才匡 才匡 | 才才 匡0 | 才匡 才匡 | 才才 匡0 | 才匡 才匡 |

才咚 匡0 | 才才 匡0 | $\frac{1}{4}$ 匡0 | $\frac{2}{4}$ 才匡 才0 | 匡才 匡0 | 才咚 匡才 | 才匡 才0 | 0 嗆 ‖

〔河西钹〕是北京智化寺京音乐用于法事仪轨唱诵佛曲曲牌之间作为过渡的一个法器牌子,具有情绪转折和确定音乐节奏的作用。因为用钹面较薄的钹来演奏,音色较为清脆,气氛较为淡和、清净,与信众“赞佛功德”的情绪吻合。

(2) 武当山道教法器牌子〔发鼓〕

鼓是中国有悠久历史的击奏膜鸣乐器。殷商时代,甲骨文中就有“鼓”字。关于鼓在宗教中的功用,《楞严经》曰:“阿难,汝更听此祇园中,食办击鼓,众集撞钟,钟鼓音声,前后相续云。”《僧祇律》曰:“帝释有三鼓,击鼓,若善法堂说法,打第三鼓。”鼓是诵戒、听法、进斋等场合集众时所用,后来成为佛教寺院、道教宫观中早起夜寝的号令,成为法事赞颂、音乐演奏中不可缺少的一件重要乐器。

〔发鼓〕是道教的一个法器牌子,用于法事科范仪式的正式程序开始之前。道教法事科仪开始之前一般都有“打闹台”的习惯。尤其是在“萨祖铁罐施食祭炼科范”,作为开场的预备,在高功出坛前,至少要演奏半小时的器乐曲牌,称为“打闹台”。闹台声一起,死者亲友及道场附近群众闻声前来“看斋”。从而就使开坛之前的斋醮仪式的“哭丧”气氛转化为“闹丧”的白喜事。〔发鼓〕是其中的一个重要组成部分。该〔发鼓〕以半槌、双槌、滚奏、击鼓心、击鼓边等演奏手法,形成节奏的缓急、鼓点的疏密、音色的明暗、音调的高低、情绪起伏跌宕等对比变化,层次鲜明,渐趋高涨,起着集聚观众、高涨情绪的作用,达到所谓通神和警人的目的。

3. 藏传佛教歌舞《羌姆》

羌姆,是藏传佛教寺院于每年重要宗教节日时由僧人表演的宗教仪式乐舞。羌姆是卫藏方言区的方言发音,意为法舞、宗教舞,俗称跳神。安多方言区称为“贝”,康方言区称为“羌”(或玛羌),蒙古族地区称为“查玛”,皆为“羌姆”的音变。

据藏文史籍记载,藏传佛教的羌姆大约产生于公元 8 世纪中叶赤

松德赞时期。莲花生大师由印度克什米尔入藏弘扬佛法，在兴建西藏第一座佛教寺院桑耶寺时，开创了驱鬼镇邪、开光庆贺的宗教舞蹈形式。此后经世代传承、演变，形成大型系列乐舞形式，而延续至今，保存于各地藏传佛教寺院之中。

羌姆乐舞以祭神娱神、驱鬼镇邪为主旨，着力渲染宗教祭礼仪式的庄严气氛，通过宗教故事的表演，起到弘扬佛法教义的作用。羌姆表演者皆为寺院的僧人，扮演众多护法神，以及各种鸟兽神祇（如牛头神、鹿头神等）、骷髅、鬼怪、寿星、神童、狮子、牦牛等。各种角色均穿特定的、精致的、色彩鲜艳的服装，手持刀、剑、铃、杵、拂、钵、柄鼓等法器。除主要的正神寂静尊神不戴面具外，其余人物均戴着性格面具。

羌姆属于哑剧式的系列性乐舞表演，是宗教意识与音乐舞蹈艺术相结合的产物。表演羌姆乐舞时，不用人声演唱，只用寺院鼓吹乐队伴奏。乐队中，大钹是最重要的乐器，其次是长柄鼓，还有同钦、冈令、加林、法螺、达玛如、法铃等。当鼓乐齐鸣、众神起舞时，音乐舞蹈效果强烈而震撼人心，表现出浓重、原始的宗教气氛。

《黑帽子舞》是由黑帽黑衣僧人表演的一个舞蹈。在铙 、鼓、长号、唢呐的演奏声中，黑帽子僧人在黄伞队的引导下，登场舞蹈，他们先后表演七套“夏那羌姆”舞步，左手拿骷髅，右手拿刚杵，分别跳快步开场舞、快步舞、腰部柔软舞、迎请“夏那觉安”舞、夏那集体舞等，以此来驱鬼镇邪，以此寄托祈求平安吉祥、社会安定祥和的愿望。

(三) 居士心中的《普庵咒》

在宗教徒中，有一部分是不出家的，如佛教的居士，道教的正一派伙居道士，他们除了居住在家里，过着与一般百姓相同的日常生活之外，其余的信仰、行动准则和规范都和僧侣、道士一样。并且也在他们所创作、演奏的音乐作品中表达他们的虔诚信仰和感情、愿望。古琴曲《普庵咒》就是这样的一首曲子。
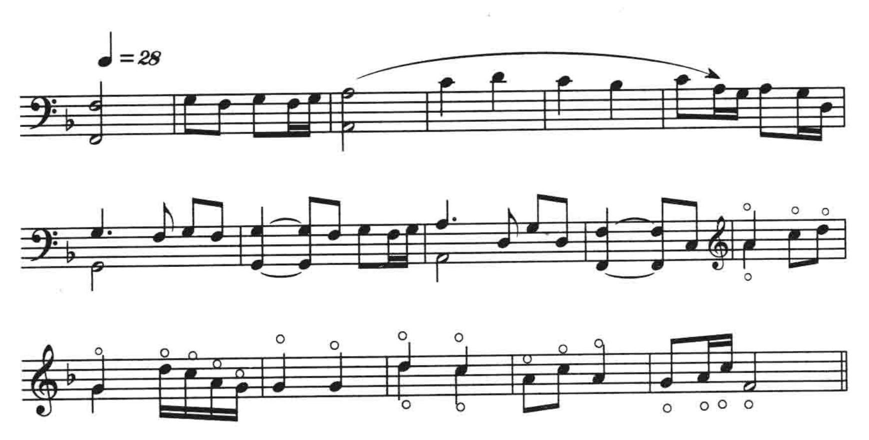
《普庵咒》，又名“释谈章”。在琴乐中有琴歌、琴曲两种形式的《释谈章》曲目。琴歌《释谈章》乐谱最早见于明末《三教同声》琴谱(公元1592)。此后，在《杨抡伯牙心法》、《理性元雅》、《月仙琴谱》、《蕉庵琴谱》、《天闻阁琴谱》、《枯木禅琴谱》、《松风阁琴谱》、《琴学初津》等琴谱中，均有刊载。在刊载琴谱的同时，还有解题。如:《杨抡伯牙心法》曰:“按斯曲即普庵禅师之咒语，后人以律调拟之也。盖缘梵有二合、三合、四合之音，亦有其字。华书惟琴谱有之。故七音韵鉴，出自西域，应琴七弦，斯之所由出也。昔作僧梵于给园，今付徽音于百衲;瞿昙氏所谓调狂象、制独龙者，兹可以舞鹤而驯雉矣。”《天闻阁琴谱》曰:“其音韵畅达，节奏自然。清夜弹之，逼真暮鼓晨钟，贝经梵语;如游丛林，如宿禅院。令人身心具静，可谓平调中第一操也。”《琴学初津》曰:其“音节简静、和平，用位有条，旧谱类多繁复，所以制曲，甚有颉颃，同是谱者，顺逆繁简，相去几希，斯谱可称尽善。”

琴曲《普庵咒》乐谱出自北京琴会，由溥雪斋打谱、演奏。全曲基本上按一般惯例结构，由开指、入调、入慢、复起、尾声组成。表达了居

士们于暮鼓晨钟的课诵修炼中，追求清、虚、淡、远的境界。
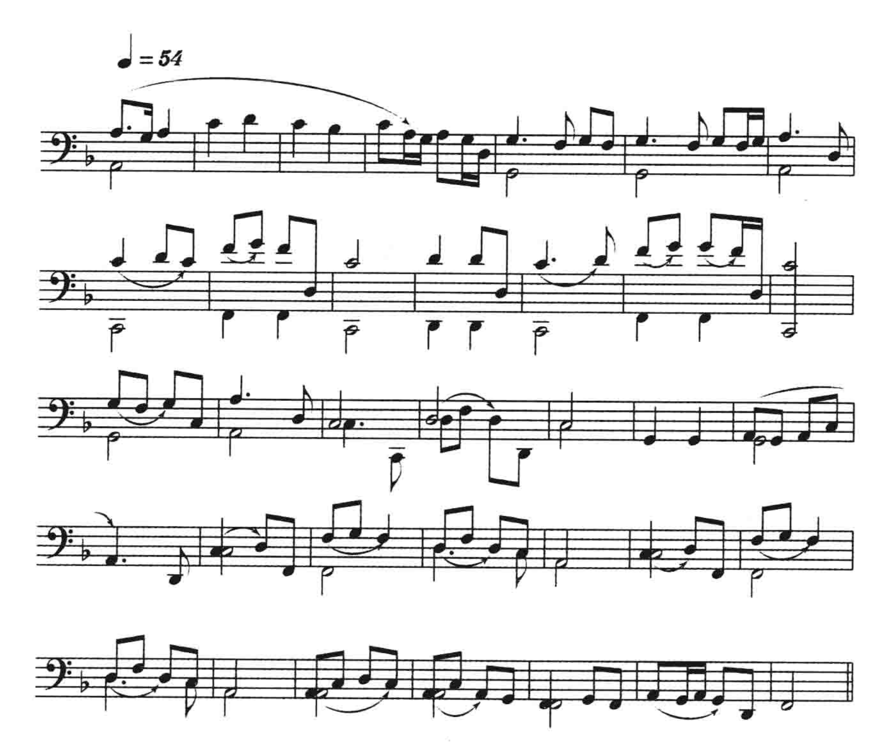
第一段开指。琴曲《普庵咒》打破过去只以主音及其上五度音来肯定调式的惯例，呈现了全曲的两个主要音乐主题，一是强调八度双音、突出角音(mi)的晨钟暮鼓主题 a(见【谱例 1 - 90】第 1—10 小节)，二是用泛音演奏的、音色清亮透明的“清、虚、淡、远”主题 b(见【谱例 1 - 90】第 11—16 小节)。展现了在晨钟暮鼓中教徒们修行的清虚淡远意境。

【谱例 1 - 90】 琴曲《普庵咒》第一段
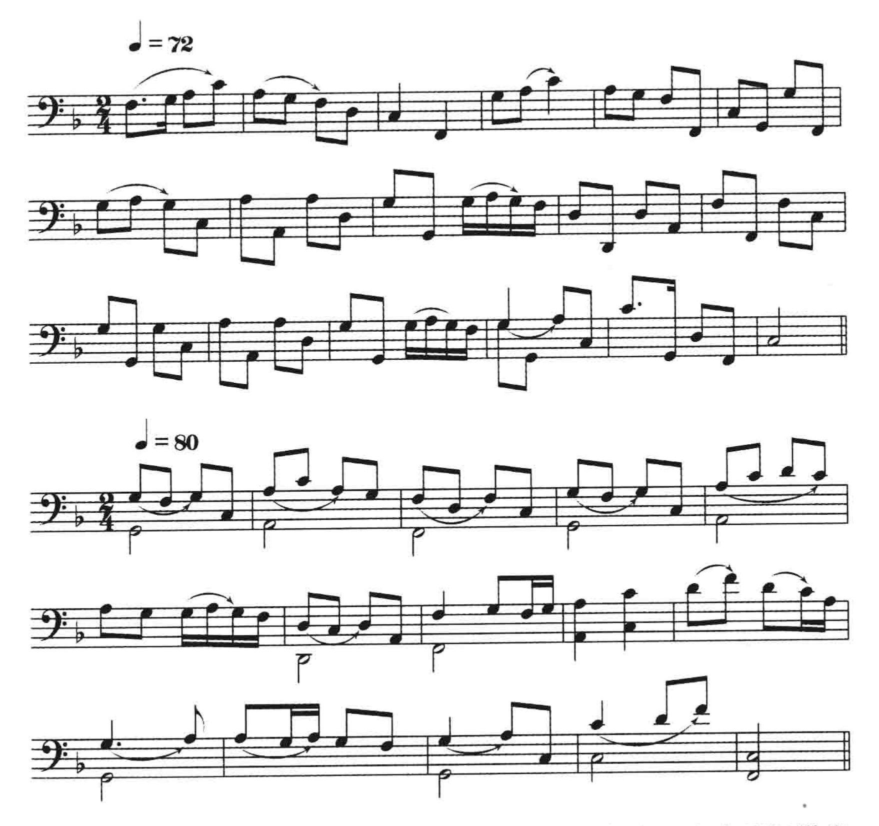


第二至四段是入调的第一部分。第二段在重复出现第一段晨钟暮鼓音乐主题 a 的基础上，作衍展、引申，生发出含徵类色彩的晨钟暮鼓第二个音乐主题 a^1(参见【谱例 1 - 91】第 8—14 小节)，并酝酿着诵经主题 c(见【谱例 1 - 91】第 15—35 小节)，展现了一幅信徒们陶醉于诵经修行中的虔诚、笃信、清净、淡雅的画面。

【谱例 1-91】 琴曲《普庵咒》第二段
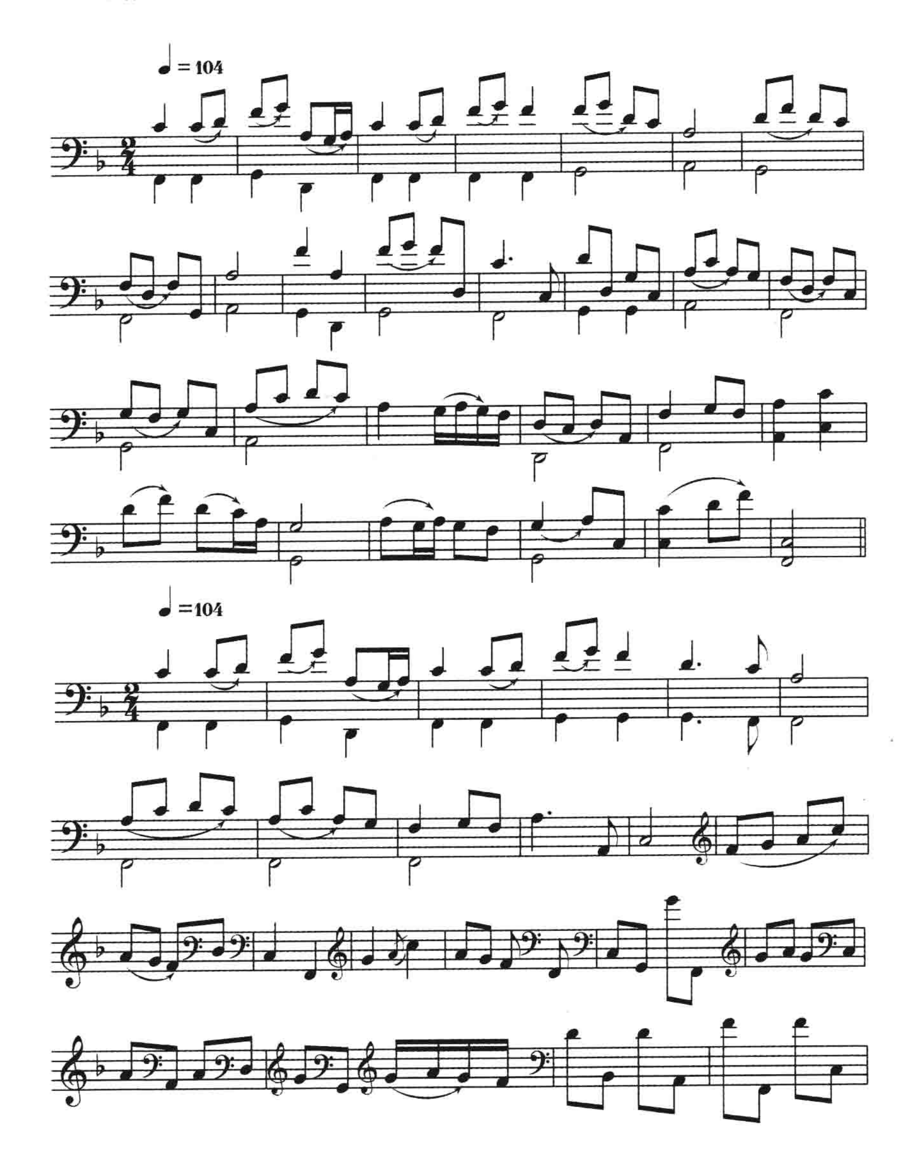


第三段继续酝酿诵经主题,第四段诵经主题 c 以一个完整乐段的形式出现,并在强拍上加进低八度长音来强调骨干音,具有钟鼓齐鸣,伴衬诵经的意趣。此后,这一完整的诵经主题 c 多次作为“合尾”形式出现,突出信徒们虔诚修行的意念。
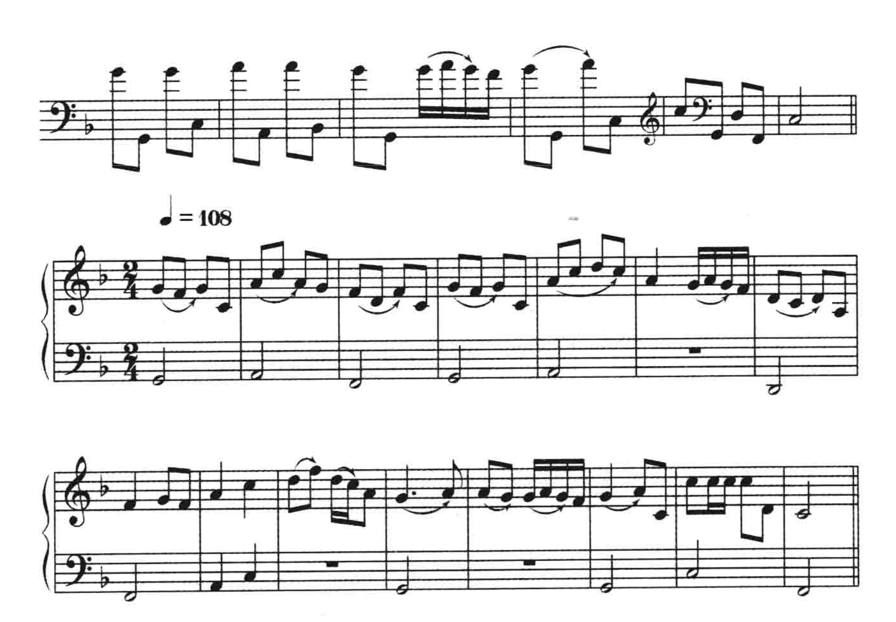
【谱例 1-92】 琴曲《普庵咒》第三、四段



第五至七段是入调的第二部分。第五段，在高音区多次强调徵类色彩的晨钟暮鼓主题 a^1 之后，出现诵经主题 c 的完整再现；第六段是第五段的变化重复。第七段是"合尾"段落的再现。这些乐思都具有不断深化诵经修行、清净自省的意趣。
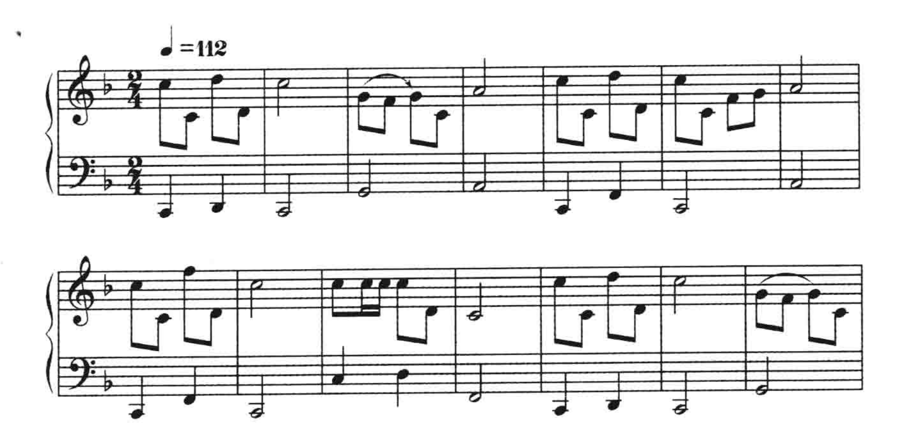
【谱例 1-93】 琴曲《普庵咒》第五、六、七段
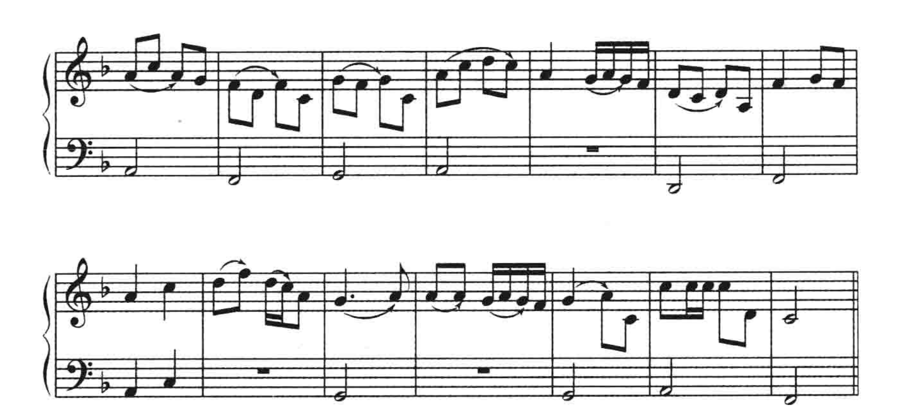




第八段是入调的第三部分，出现了强调角音的晨钟暮鼓主题音调，接着再现“合尾”。
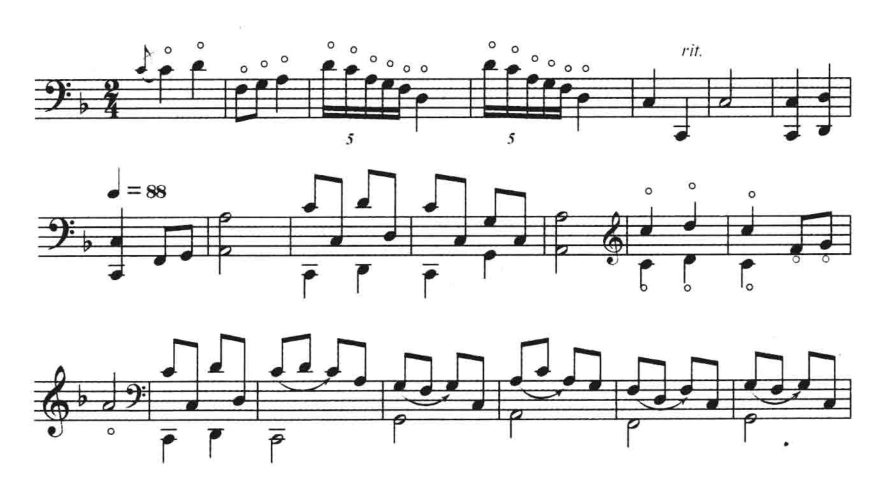
【谱例 1－94】　琴曲《普庵咒》第八段





第九段是入慢。开头的泛音乐句，把音乐带入一个清新洁净的高雅境界；接着，强调角音的晨钟暮鼓音型，具有不稳定的推动力，似乎在召唤信徒们坚定修行的决心，"合尾"诵经主题的再现是修行行动的继续。第十段作为第九段的变化重复，将此决心和行动进一步深化。

【谱例 1-95】 琴曲《普庵咒》第九、十段
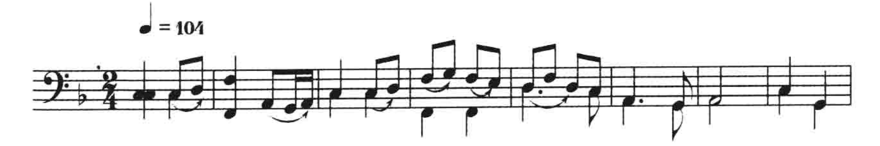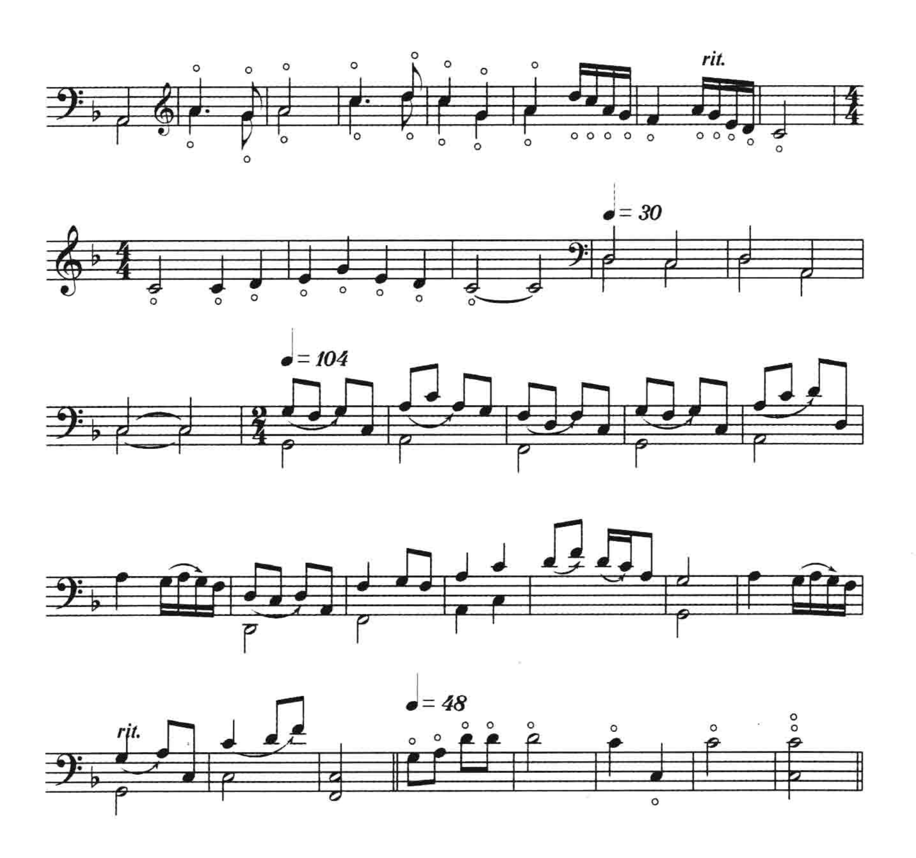


♩=104

第十一段是复起。在再现徵类色彩音型与强调角音的主题音调之后，出现音色清澈透明的泛音长句，其调性的转换、速度的放慢、节奏的宽广徐缓，把音乐带入到一个新颖、清净、祥和、幽雅的意境，令人心静意恬，燥气净释。“合尾”的重现，似是诵经不间断、修行无止境的隐喻。

最后，以几声清淡的泛音做“尾声”，祥和宁静的意境令人神往。

【谱例 1-96】　琴曲《普庵咒》第十一段




rit.
♩= 30
♩= 104
rit.
♩= 48

四、音乐中的皇室贵族

宫廷音乐指的是旧时代里在宫廷内部或朝廷仪式中为统治者而演奏的音乐。

宫廷音乐作为统治阶级所利用的音乐，当伴随着阶级社会而产生。中国大约由公元前 21 世纪开始进入奴隶制社会，因此，作为奴隶主文化生活的宫廷音乐也由此出现。《尚书》、《易经》、《墨子》中所记载的《舞雩》、《大濩》，以及夏、商歌舞活动情况，为当时状况的反映。统治者或则在《舞雩》中利用音乐加强神权统治，或则以《大濩》夸耀商汤伐桀的功勋，或则在宫廷内部利用音乐作为享乐工具；“启乃淫佚康乐，野于饮食，将将锽锽，管磬以力。”(《墨子·非乐》)“内作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇雕墙。”(《尚书·五子之歌》)“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”(《管子·轻重》)《诗经》中的《雅》、《颂》部分也可反映当时宫廷中宴享、祭祀音乐的盛况。春秋战国时期，文献中已有许多关于宫廷音乐的记载。如《周礼·春官·大司乐》载，周代宫廷有专门管理音乐事务的机构——大司乐，其属下有：乐师、大胥、大师、小师、瞽矇、典同、磬师、笙师、镈师、舞人、徒役，共达

1463 人。内含音乐行政、音乐教育、音乐表演等三个方面。周代的宫廷雅乐包括:六代之乐、房中乐、诗乐。其中,六代之乐是:《云门》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》等规模宏大的典礼音乐,乃综合诗、歌、舞、乐而成。其目的有的是祭祀天地山川,有的是夸耀政治的修明隆盛。演出时,动作缓慢,声调平静,造成庄严、肃穆、和谐、安详的气氛,使人得到伦理道德的感化。房中乐,则是宫廷内部所演唱的歌曲,只用琴瑟伴奏,由后妃歌唱从民间采来的诗篇,以侍奉君王。诗乐,是由太师到各地采集的民间歌谣,经加工修饰而作为与典礼配合的诗篇,用"本于静"的"雅"、"颂"声调歌唱。

秦代的雅乐,没有新作,仅是沿用周代"六代之乐"中的《韶》、《武》,而将《武》改名为《五行》。汉代,掌握音乐的机构是"乐府",它设立于公元前 112 年,由李延年领导,下属乐工约 890 人。任务是适应宫廷的需要,收集民间音乐,创作和填写歌词,创作和改编曲调,编配乐器,进行演唱演奏。汉代雅乐,一方面继承了《韶》、《武》二曲,并将《韶》改称为《文始》;另一方面,也逐渐新作了一些雅乐曲调,如:汉高祖时,叔孙通"因秦乐人制宗庙乐"创作了一些乐曲;汉武帝时,李延年、司马相如等合作了《郊祀歌》十九章等。

隋唐两代的宫廷音乐不仅继承了传统的雅乐,而且进一步吸收了四方兄弟民族音乐和外国音乐,先后组成了七部乐、九部乐、十部乐、坐部乐和立部乐,出现了大曲、法曲等乐曲形式。唐代的音乐机构有:大乐署、鼓吹署、教坊、梨园。其中,大乐署兼管雅乐、燕乐,鼓吹署专管仪仗中的鼓吹音乐,教坊、梨园则为皇帝娱乐而奏。这些音乐机构内部有严格的训练、考绩制度,有严格的等级区别,并达相当规模。据《新唐书·礼乐志》载:"唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟,隶

太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”教坊中则有宫人、搊弹家、内人（或前头人）之分；梨园又有宫廷梨园、太常梨园别教院、梨园新院，规模达数千人。与上同时，隋唐宫廷为巩固其统治，又从另一方面极力提倡雅乐，在雅乐的乐律、宫调、乐器、乐制、服饰、歌词、乐曲等方面，进行了大规模的讨论。

宋代的宫廷音乐主要有雅乐、鼓吹乐和宴享之乐三个方面。宋代统治者特别重视宫廷雅乐，用于祭祀、朝会和上皇帝皇太后尊号、册立皇后、册立皇太子、乡饮酒、鹿鸣宴等仪式。雅乐内容，或则将天地自然加以神化，或则夸耀统治者祖宗的功德，或则借自然现象为“祥瑞”之征兆而粉饰太平，或则以远古歌曲来歌唱。同时，对雅乐的音高标准、音阶形式、音域、宫调、乐器形制、表演形式等方面都有明确的规定。宋代宫廷的鼓吹乐，一方面作为军乐，用在皇帝出行时的仪仗行列和住宿戒严；另一方面作为朝会音乐的一部分，在雅乐的宫架外面排列着十二张台（即：鼓吹十二案）上演奏。宋代宫廷的宴享音乐，包括杂剧、歌唱、舞蹈、器乐独奏合奏、百戏等项目，其机构有教坊、云韶部、钧容直、东西班等。北宋教坊，分为大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部等四部；南宋教坊，设而复废、名存实亡。云韶部是在某些节日为皇帝表演大曲、傀儡戏的组织。钧容直是从军中选拔擅长音乐的士兵而组成的乐队，在皇帝出行时，作为仪仗队骑在马上演奏大曲、鼓笛曲、龟兹曲等乐曲。东西班是从隶属于禁军的骑兵名下的卫队中选拔音乐人才而成，在皇帝出行时，在仪仗队中或夜晚停宿时演奏。

明、清两代的宫廷音乐，目的与历代基本相同，均为郊庙、朝贺、宴飨和巡幸等统治阶级的政治活动而设。但清代统治者对于宫廷音乐特别重视，曾为各种活动写作了不少歌词和乐谱，规定了更多的音

乐形式。如:祭祀活动,用中和韶乐、卤簿大乐;朝会,用中和韶乐、卤簿大乐、丹陛乐、饶歌乐;宴飨,用中和韶乐、清乐、庆隆舞、笳吹、番部合奏、瓦尔喀部乐舞、回部乐、卤簿乐、丹陛乐;巡幸,用饶歌乐。清代乾隆六年至十年(公元1741—1745年)由庄亲王总理律吕正义馆,将坛庙、朝廷乐章辑成《律吕正义后编》,此为至今传世的一部比较完备的宫廷音乐书籍,成为研究清代宫廷音乐的重要资料。

中国宫廷音乐的类别,如果按其演奏场合,大致可以分为外朝音乐和内廷音乐两大类。外朝,指的是群臣朝会、办事的场所;内廷,是指皇帝、后妃等生活起居的地方。这两种不同的场合有不同的音乐。如果按其功能性质而言,又可分为典制性音乐和娱乐性音乐。典制性音乐用以显示典礼的隆重和皇帝的威严,包括祭祀乐、朝会乐、卤簿乐等;娱乐性音乐供人欣赏,愉悦身心,包括筵宴乐、行幸乐、吹打乐等。

(一) 皇权威严的象征——《日初升》、《河清海晏》、《导迎乐》、《睿谟独运》、《迎神》

旧时,在中国,历代皇帝有着至高无上的权力和威严。皇帝称为天子,代表上天统治臣民。汉代以后,以儒家"三纲五常"作为伦理道德的行为规范。"君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲",上至朝廷百官,下至庶民百姓,均为皇帝的子民,要绝对服从皇帝的钦命,正如《清史稿·乐志五》所载:"在上曰天,在下曰地,君君、臣臣,父父、子子。在下曰地,在上曰天,父父、子子,君君、臣臣。由其仪矣,物则熙矣。仪其由矣,物则休矣。"以"仁、义、礼、智、信"为行为准则,要励行"忠、

孝、节、义”,为统治者效劳。为了宣扬皇帝和朝廷统治者的威严,无论是祭祀,或者是皇帝出行,或者是节日、喜庆的典礼活动,都有音乐伴衬,分别为祭祀乐、朝会乐、导迎乐与巡幸乐。以此来声张气势,展现皇权威严以及在皇权荫蔽下的种种“升平”景象。

1. 铙歌大乐《日初升》

皇帝出行时,为了壮声威,都有仪仗队随行。卤簿是皇帝出行使用的仪仗队,在这种仪仗队中演奏的音乐称为卤簿乐。据《清会典事例》载:“凡卤簿乐有五,”即:前部大乐、铙歌大乐、铙歌鼓吹、铙歌清乐、导迎乐。此外尚有凯歌乐。

用于大驾卤簿和骑驾卤簿的音乐,称为铙歌大乐。其乐队使用的打击乐器有:金、铜鼓、铜钹、云锣、龙鼓、拍板、林鼓等;吹管乐器有:笛、管、笙、金口角、大铜角、小铜角、蒙古角、画角、龙笛等;乐队人数达236。乐曲有:《壮军容》、《驾六龙》、《扈翠华》、《日初升》、《长白山》、《大清朝》、《四时仗》、《承天眷》等。

在《清史稿·乐志七》中,《日初升》是“巡幸铙歌大乐二十八章”的第十四首,是在皇帝到外地巡视时所奏、唱的音乐。[①] 其歌词是对壮丽山河的歌颂:“日初升,云光晓,旌旗暖,龙麟耀,望云山,紫翠千重;度耕陇,桑麻隐约。”对黎民百姓安居乐业、丰衣足食、礼教相辅,社会和谐景象的描绘:“不读书,知忠孝。作与息,耕和凿。玉泉流,膏雨千塍,晴云敛,炊烟万灶。”“景融怡,风料峭,太和会,丰年兆,噲其馌,士

① 王耀华、方宝川主编,郑俊晖执行主编《中国古代音乐文献集成》第1辑第5册,国家图书馆出版社,2011年版。

女媚依，镈斯赵，曾孙迎劳，黎民欢乐，道余粮栖亩，又长嘉苗。”

《日初升》的音乐，在各段中都贯穿着如下两种节奏型和两种旋律进行，使全曲音乐素材集中，音乐形象鲜明。

两种节奏型：一是以抑扬格节奏为开头或在进行中带切分音式的宽广型节奏，如开头第 1—8 小节，第 8 小节后半至第 14 小节，第 20—25 小节，第 29 小节后半至 33 小节，第 46 小节后半至 56 小节，第 65—71 小节等，节奏宽广而富有动力和活力，具有较为壮阔的气势。二是以八分音符为基础，八分音符与四分音符相间，一字一音的节奏型，如：第 25 小节后半至 29 小节，第 41 小节后半至 46 小节，第 52 小节后半至 59 小节前半，第 62 小节后半至 66 小节前半等，节奏紧凑，富有弹性，铿锵有力。

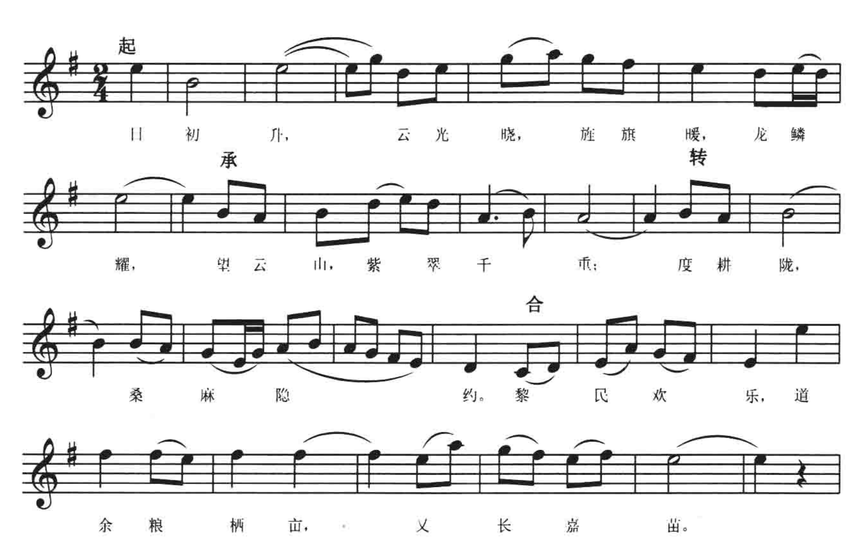
两种旋律进行：一是由小腔音列的 la-mi、低音 la-中音 la，宽腔音列的(sol)-la-高音 re、(中音 la)-sol-re、(低音 sol)-la-中音 re 之间构成的四度、八度大跳进行，豪放有力。二是以邻音级进连接为基础的五声音阶式上行和含变宫音的音阶式下行，如：第 4 小节后半至第 6 小节，第 8 小节最后一个音至第 9 小节，第 15—19 小节前半，第 22 小节最后一个音至第 23 小节，第 25 小节后半至第 27 小节前半，第 33 小节后半至第 38 小节，第 41 小节后半至 44 小节，第 49 小节最后一个音至 54 小节等，都是直上直下的直线式进行，具有干净利落的特点。

《日初升》全曲由三个段落组成。

第一段含四个乐句，形成“起、承、转、合”结构。第一句“起”，以小腔音列的跳进旋法 la-mi-la-高音 do 在宽广型节奏上出现为开头，气势豪壮；经过一个自下而上、自上而下的直线式邻音级进之后，落在调式主音上，具有沉着、稳定的性质。第二句“承”，继续强调宽腔音列的

sol-re四度进行和宽广型节奏，并且落在商音(re)上，具有不稳定的开放性质。第三句“转”，后半句在节奏上突出八分音符的运用，旋律以上下行的音阶式进行为特点，落在四分音符的徵音(sol)上，有强烈的继续前进的倾向；第四句用先出现直线式上、下行间插以四度跳进的综合性旋律和八分音符为基础的节奏型，再自然连接到高音区的宽广节奏的明朗旋律。
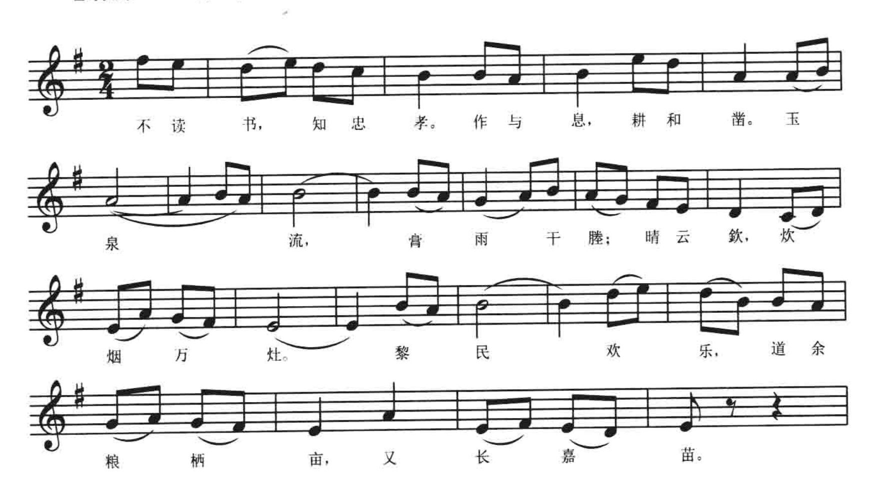
【谱例1-97】 铙歌大乐《日初升》第一段



第二段，一开始就出现对比性旋律，唱出四个三字排比句：“不读书，知忠孝。作与息，耕和凿。”紧凑的节奏，较高的音区，级进之后的跳进旋律，使音乐充满激情；接着，以较为舒展的节奏，中音区的流畅旋律，描绘一派祥和景象：“玉泉流，膏雨干塍；晴云敛，炊烟万灶”，音乐抒情优美；再以具有综合性特点的旋律唱出：“黎民欢乐，道余粮栖

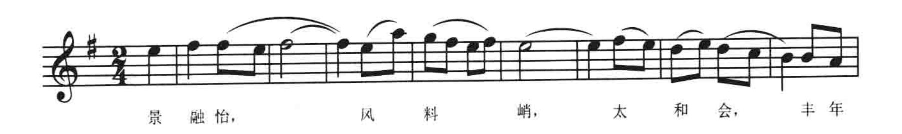
亩，又长嘉苗。”展现出皇权统治下的国泰民安景象。
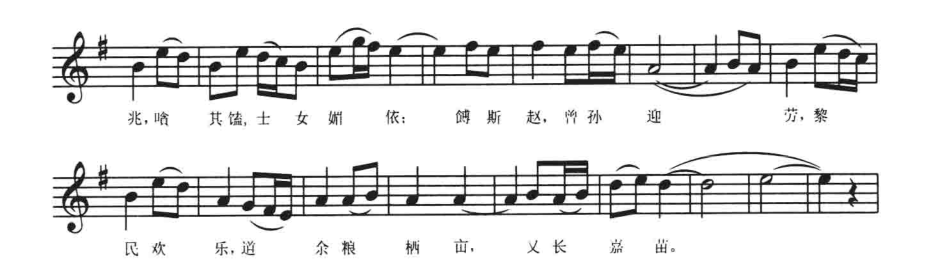
【谱例 1-98】 铙歌大乐《日初升》第二段



第三段曲调是前两段音乐素材的综合运用和展开。第一句曲调是第一段第四句的重复；第二、三句和第四句的开头，是第二段第一句的重复和衍展、引申；其中，第三段的第二句在重复第二段第一句的音乐素材之后，往高音区引申出终止在羽(la)音的旋律，使音乐色彩显得更为明亮爽朗，接着，再用综合前两句音乐素材的方式衍展出第三句和第四句前半，突出 si-la-re、la-sol-re 的富有活力的跳跃进行，最后，逐渐上升结束在高亢明亮的主音羽(la)音上。

【谱例 1-99】 铙歌大乐《日初升》第三段





2. 铙歌清乐《河清海晏》

《河清海晏》是清代宫廷音乐中的一首铙歌清乐，用于骑驾卤簿。乐队规模比铙歌大乐的乐队小。所用乐器有：大铜角、小铜角、金口角、云锣、龙笛、平笛、管、笙、铜鼓、金、铜钹、行鼓等，计四十多人。铙歌清乐的乐曲有：《邕皇威》、《河清海晏》、《景清明》、《皇风泰》、《虹流华渚》、《皇都无外》、《大凌河》、《日上扶桑》等。

据《清史稿·乐志七》记载，《河清海晏》为："巡幸铙歌清乐二十七章"（乾隆七年，1712 年）的第四首。[①] 其歌词是对国强民富、社会安定和谐、人民生活吉祥安康景况的描述和歌颂："河清海晏，花村犬不喧。讲武训戎旃，幕府多雄健。韬钤有秘传，虎旅列戈鋋。村吹霭暮烟，钲鼓竞喧阗。郊原自晏然，轰雷掣电，端的是有征无战，有征无战。"

《河清海晏》全曲贯穿着两个旋律音型：一是以 re 为基础音，向 sol 作上行四度跳进之后，连续级进下行到 do。具有势如破竹般的冲击力。
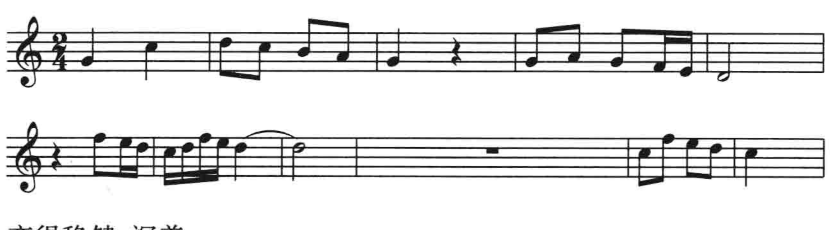
① 王耀华、方宝川主编，郑俊晖执行主编《中国古代音乐文学集成》第 1 辑第 5 册，国家图书馆出版社，2011 年第 1 版，第 384 页。

【谱例 1－100】



此后，或则原样再现，或则在低八度音区出现，或则以如下变化形式出现：
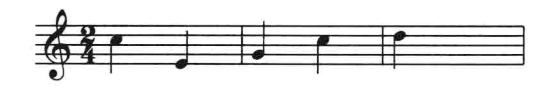
【谱例 1－101】



变得稳健、沉着。

二是大腔音列（高音 do-中音 mi-sol）与宽腔音列（sol-高音 do-re）相结合的旋律音型，明朗、壮阔，气势豪迈。
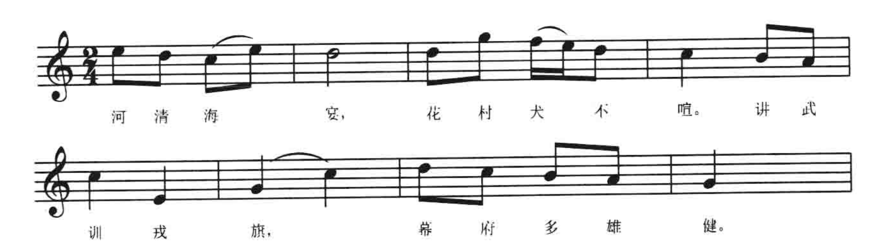
【谱例 1－102】



此后，原样再现了一次，还以大腔音列（高音 do-中音 mi-sol）为终止式。
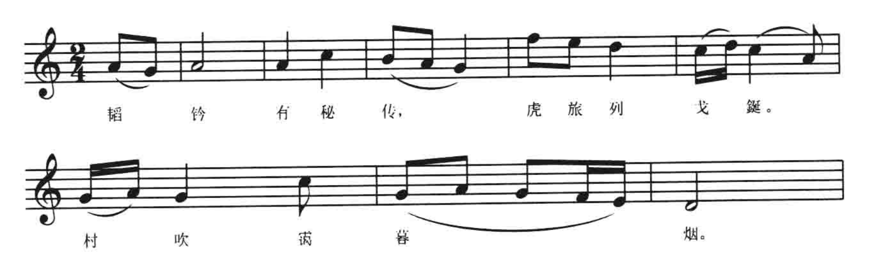
全曲属于规模较大的单乐段结构。第一句在高亢的具有引子性质的两个小节之后，呈现全曲的两个贯穿性旋律音型及其变体，立即就肯定了主要乐思及其基本情绪特点：刚毅、雄健，气势豪迈。

【谱例 1－103】 铙歌清乐《河清海晏》第一句
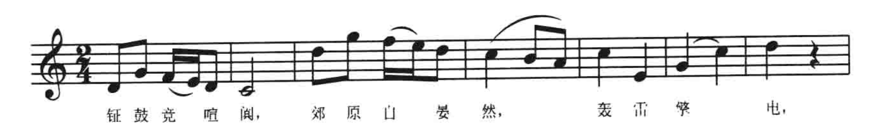


第二句开始于中音区，然后由高音区逐渐往中、低音区转移，乐思趋于深化，变得更加沉着、稳健。

【谱例 1－104】 铙歌清乐《河清海晏》第二句



第三句是第一句的换头去尾的再现。开头用第一个贯穿性旋律音型低八度形式在低音区出现，为其原样再现做铺垫，具有欲扬先抑的反衬作用，使其后的乐思更显高扬、雄健。
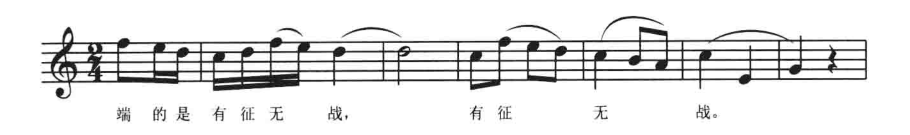
【谱例 1－105】 铙歌清乐《河清海晏》第三句



第四句在高音区出现第一个贯穿性旋律音型的两次变奏之后，以

第二个旋律音型中的大腔音列为终止式，明朗壮阔，气势豪迈。

【谱例 1－106】 铙歌清乐《河清海晏》第四句



3.《导迎乐》

导迎乐用于大驾卤簿、法驾卤簿、銮驾卤簿。另外，在颁诏、皇帝亲耕、进种稑、皇后采桑进钩筐、送文武殿试榜，以及进表、进书、进笏等活动中，均用导迎队。导迎乐所用乐器有：戏竹二、管六、笛四、笙二、云锣二、导迎鼓一、板一。
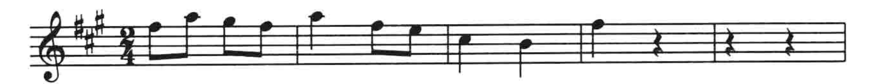
导迎乐曲调由四句构成。第一句以羽、宫（la-高音 do）之间的自下而上小三度进行之后接以宫、羽之间的邻音级进（la-高音 do-中音 si-la）为基础，插入大腔音列（高音 do-中音 mi-sol），既有气势，又有活力；羽类色彩的级进式旋律进行与宫类色彩的大腔音列交替出现，具有刚柔相济的特点，表现了皇权的威严和皇帝主观追求“亲民”的愿望二者相结合的气质特点。

【谱例 1－107】 《导迎乐》第一句
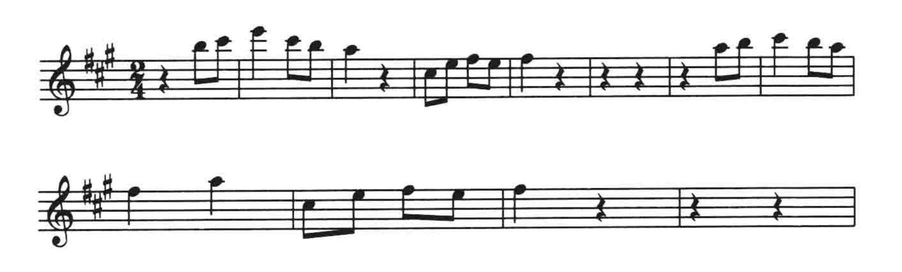


第二句是第一句的变化重复，将中间两小节的大腔音列换成级进下行与大跳上行相结合的旋律，较为柔和活泼。

【谱例 1-108】《导迎乐》第二句



第三、四句的节奏作了改变，由强拍起改为弱拍起，具有抑扬格的动力性。两个乐句的旋律都以直线上行的进行为开始，富有冲击力。相同的后半句，似是“合尾”，加强了它们之间的统一性和稳定性，具有一种威严和刚毅。

【谱例 1-109】《导迎乐》第三、四句



4. 凯歌乐《睿谟独运》

凯旋乐演奏于战争凯旋、皇帝举行郊劳的场合，属于卤簿乐性质。凯旋乐包括两个部分，即：在郊劳御座台前演奏的铙歌乐，郊劳礼毕圣驾还宫时在马上演奏的凯歌乐。《凯歌乐》属于后者，所用乐器有：云锣四，方响一，小和钹、大和钹、星、铜点、鍚、杖鼓、拍板各二，箫、笛、笙各四，管十二。

凯歌乐《睿谟独运》是清代“乾隆二十五年平定西陲凯歌四十章”
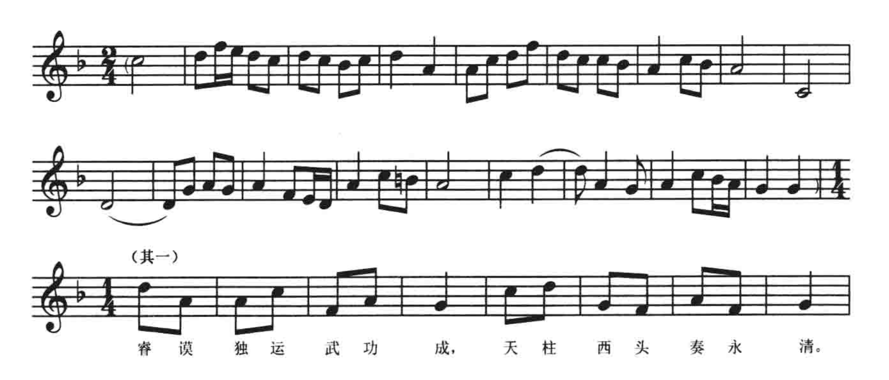
中的一个部分。① 其歌词是对将士们平定西陲所立下战功的歌唱和颂扬。

《睿谟独运》的音乐原来包括前奏、尾声和40段歌唱及其间奏。现在比较常见的是经过节选的，含前奏、尾声和5段歌唱及其间奏。
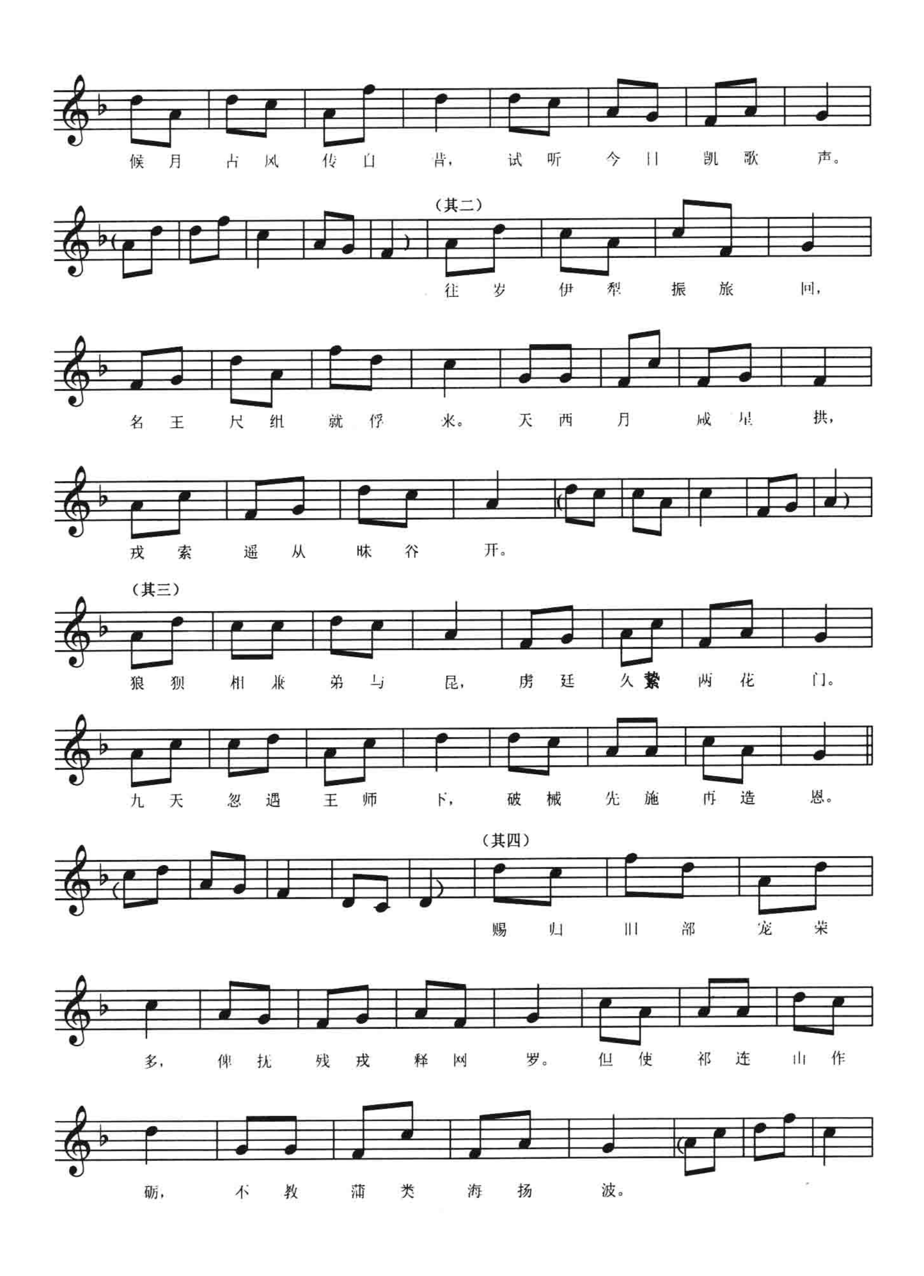
前奏开头，以较为跳跃的节奏，欢快的旋律，表现了庆祝凯旋的喜悦和欢乐。从第8小节至第16小节，长音 mi-低音 sol-la 和有力的带切分音动力性节奏的中音 mi-sol-la-mi 等旋律进行的出现，具有皇帝威严和力量的象征。此后，再以两小节欢快的旋律转入歌唱部分。
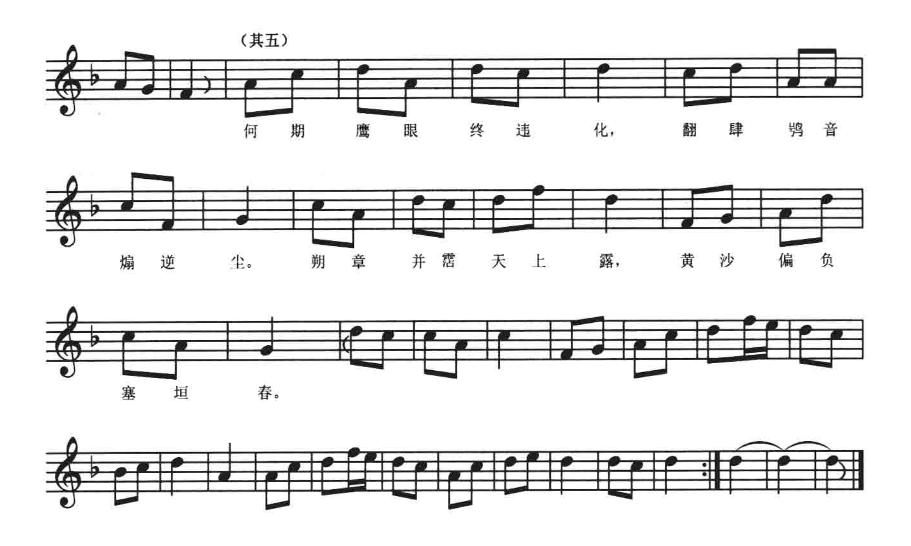
歌唱部分是对三军将士平定西陲战功的颂扬。以八分音符为基础、八分音符与四分音符相间的节奏，一字一音的腔词处理，使音乐具有一种叙述和赞颂性质，其中又蕴蓄着一股雄健、豪壮的气势。间奏和尾声是对这种气势的补充和深化。

【谱例1-110】 凯歌乐《睿谟独运》



① 王耀华、方宝川主编，郑俊晖执行主编《中国古代音乐文学集成》第1辑第5册，第400—403页，国家图书馆出版社，2011年6月第1版。


候月占风传白昔，试听今日凯歌声。
（其二）
往岁伊犁振旅回，
名王尺组就俘来。天西月咸星拱，
戎索遥从昧谷开。
（其三）
狼狈相兼弟与昆，虏廷久絷两花门。
九天忽遇王师下，破械先施再造恩。
（其四）
赐归旧部宠荣
多，俾抚残戎释网罗。但使祁连山作
砺，不教蒲类海扬波。



5. 祭祀乐《迎神》

祭祀属于吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼“五礼”中的吉礼，是宫廷中重要的典礼活动。清朝祭祀分为三种：大祀——祭圜丘、方泽、太庙、社稷；中祀——祭朝日、夕月、先农；群祀——祭火神、城隍、先医。各类祭祀均需乐队伴衬。乐曲有：中和韶乐、庆神欢乐、卤簿大乐。其歌词内容多为夸耀统治者祖宗的功德，将皇帝与神明相提并论，以此来肯定其统治的合理性。如：“赫赫翼祖，受命于天，德迈三代，威加八埏。”“在国南方，时维就阳，以祈帝祉，式致民康。”“武威震耀，文德昭宣；开基垂统，亿斯万年。”①等。

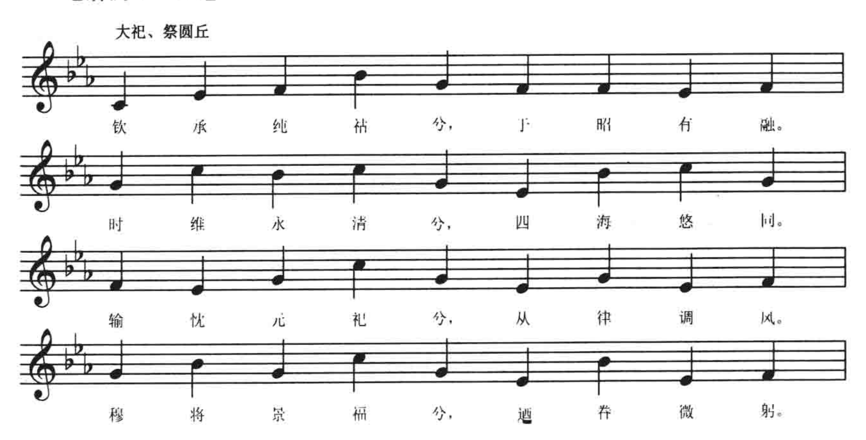
《迎神》是“圜丘九章”中的一章，用中和韶乐的音乐。中和韶乐的
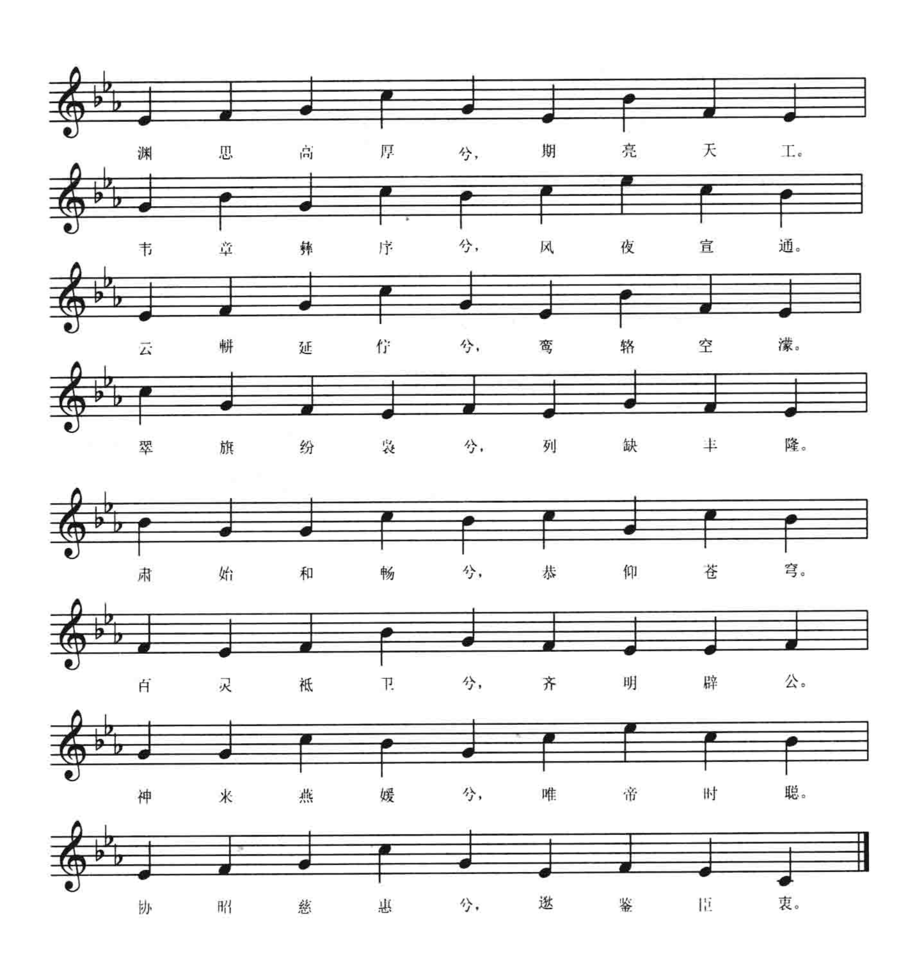
① 王耀华、方宝川主编，郑俊晖执行主编《中国古代音乐文献集成》第3册第406页，国家图书馆出版社，2011年第1版。

乐队包括打击、吹奏、弹拨等类乐器。大祀中所用的乐队规模最大，有：镈钟一、编钟一（十六枚）、特磬一、编磬一（十六枚）、建鼓一、搏拊二、篪六、排箫二、箫十、笛十、琴十、瑟十、笙十、埙二、柷一、敔一。此外，尚有司章（唱词者）10 人，武舞生 64 人，文舞生 64 人，协律师即掌麾（乐队指挥）1 人，赞乐 1 人，执节（舞队指挥）4 人。

《迎神》的歌词为八字句式，中间加一“兮”字共九字。演唱时一字一音，节奏平稳、徐缓；旋律开头由低而高，跨越几乎一个八度的窄腔音列加宽腔音列的上行进行（低音 la-中音 do-re-sol），再回到以商音（re）为核心的助音式衬托，庄严肃穆，表达了对神明、先祖的崇敬感情。在此后的旋律进行中，都以强调大腔音列（do、mi、sol，mi、do、sol）、小腔音列（do、mi、la，la、mi、do，mi、la、高音 do）为特点，间插以宽腔音列（re、mi、la，sol、re、do）和近腔音列（mi、re、do）、窄腔音列（re、do、低音 la）等，在宽广平稳节奏的伴衬下，音乐情绪明朗、崇敬，气势宏伟、庄重，令人肃然起敬。

【谱例 1－111】





(二) 宫廷中的娱乐音乐——《海宇升平日之章》、《梅杏争春》、《月下海棠》、《舞名马》

娱乐音乐是和典制音乐相对而言，在宴飨场合，或在后宫、御园等场所的娱乐生活中演唱、演奏的音乐。清代宫廷中的娱乐音乐有十番

学、宴飨乐(含清乐、队舞乐、蒙古乐、瓦尔喀部乐、赐宴乐、部宴乐、飨宴乐等)以及承德离宫音乐等。并且按仪式进程的不同阶段用不同的乐曲。如:清代宫廷筵宴的一般程序是:(1)礼部尚书奏请御殿,皇帝礼服乘舆出宫,午门鸣钟鼓,中和韶乐奏《元平之章》,皇帝升座,乐止。(2)阶下三鸣鞭,王公百官就位,在席位上一叩礼。第一项,进茶,赐茶,丹陛清乐奏《海宁升平日之章》;第二项,进酒,丹陛清乐奏《玉殿云开之章》;第三项,进馔,赐食,中和清乐奏《万象清宁之章》。(3)演出庆降舞,包括扬烈舞和喜起舞。(4)舞后依次演出蒙古乐(笳吹和番部合奏)、瓦尔喀部乐、回部乐、番子乐、廓尔喀乐、朝鲜乐、安南乐、缅甸乐等。

1. 进茶《海宇升平日之章》

《海宇升平日之章》是一首宴飨乐。据《清代宫廷音乐》考证,该曲唱词格式与《九宫大成南北词宫谱》越角合套中的一个南北合套的章节、句法、总字数甚相接近。《海宇升平日之章》共九解(即九段),各解分别为75、42、46、29、44、32、42、42、24字,共376字。越角合套中的南北合套有九个曲牌:《南合笙》76字、《北调笑合》40字、《南道合》46字、《北秃厮儿》27字、《南豹子令》41字、《北圣药王》31字、《南梅花酒》42字、《北调笑令》40字、《南有余情煞》23字,共366字。二者之间仅相差10个字,每解字数、句法与各相对应的曲牌字数、句法,或完全相同,或相差甚少。但是曲调完全不同。《海宇升平日之章》的歌词可能是仿照越角合套中的南北合套撰词,而重新谱曲。[1]

---

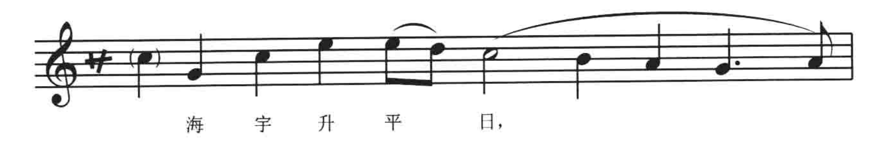
① 万依、黄海涛《清代宫廷音乐》,故宫博物院紫禁城出版社、中华书局香港分局,1985年10月第1版,第43、44页。

《海宇升平日之章》的歌词内容，是对清皇朝一统山河、繁荣兴盛景象的赞颂："海宇升平日，景物雍熙遍乾坤，草木乐清时。河清海晏麦双歧，麟游凤集枝连理。风淡淡，日依依。正蓬壶乍启，奉天颜有喜。金门嶰竹仙吹，金猊篆袅香烟细，合殿里欢声殷地，一统山河，万年天子。"

全曲音乐由引子和两个段落构成。

引子用散板节奏、大腔音列（sol-高音 do-mi）接以近腔音列（高音 mi-re-do、中音 si-la-sol）的旋律音调唱出："海宇升平日"，呈现了全曲的腔音列特点和蓬勃向上热情赞颂的基本音乐情绪。以大腔音列和近腔音列为特点，此后，大腔音列 sol-高音 do-mi 或者以 mi-sol-（la）-高音 do，或者以中音 mi-sol-mi-（re）-do、高音 sol-mi-re-do 形式出现，或者衍变为小腔音列 la-高音 do-mi；近腔音列高音 mi-re-do、中音 si-la-sol，多以十六分音符与八分音符相结合的节奏形式出现，在全曲中贯穿使用；也有以低八度的中音 mi-re-do 的形式出现。这些腔音列的贯穿使用，一方面使全曲音乐素材简练集中，另一方面也奠定了全曲的基本音乐情绪：明朗、抒情。

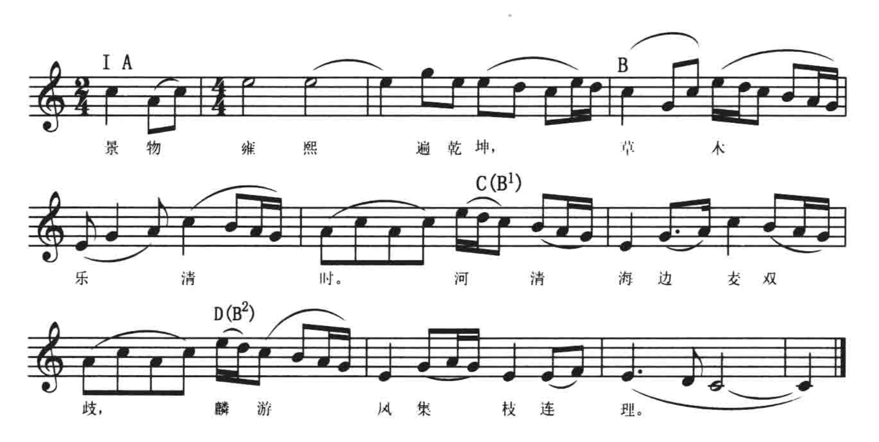
【谱例 1－112】 宴飨乐《海宇升平日之章》引子



第一段第一句以舒展的节奏、小腔音列（la-高音 do-mi）、大腔音列与近腔音列相结合（高音 sol-mi-re-do）的旋律音调，唱出"景物雍熙遍乾坤"，情绪明朗、柔和。第二句在小腔音列、近腔音列的基础上，加进

了中音区的大腔音列[mi-sol-(la)-高音 do]，旋律流畅，节奏舒缓；在第三句稍作变化地重复第二句之后，旋律又加进了窄腔音列等，逐渐往低音区转移，使音乐情绪趋于平稳内在。
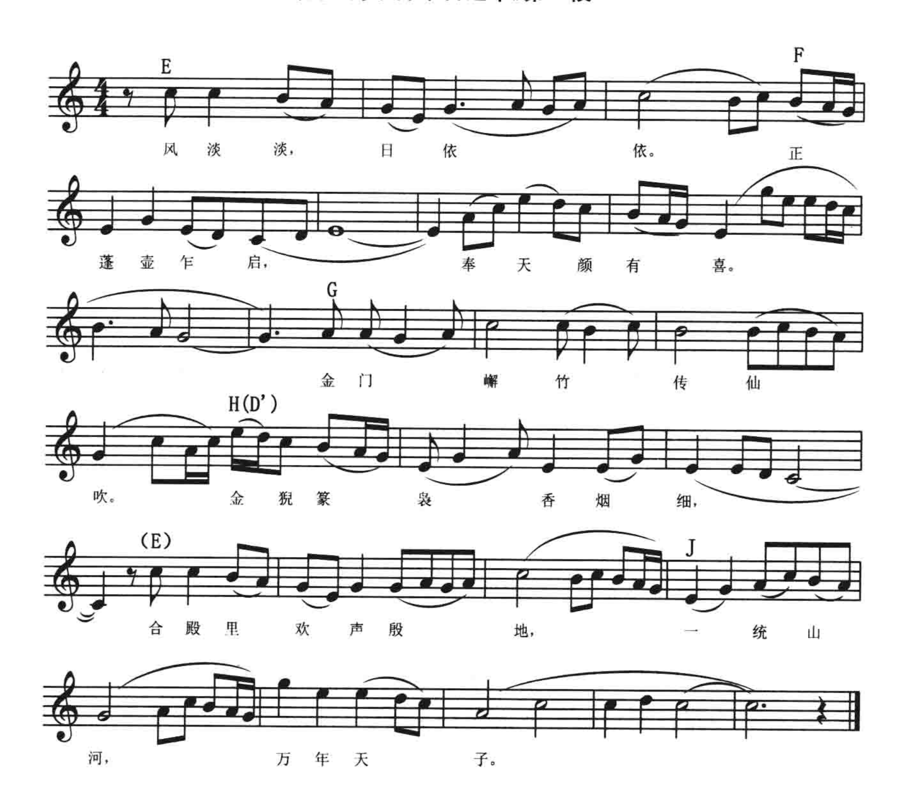
【谱例 1－113】 宴飨乐《海宇升平日之章》第一段



第二段第一句，在中音区以宽广流畅的节奏、近腔音列和窄腔音列相结合的旋律音调，表现了一种淡定、安详的情绪；第二句先在低音区以近腔音列回绕(mi-re-do-re-mi)，低回委婉；再攀上高音区，以近腔音列和大腔音列与近腔音列结合两次由上而下的回旋，把音乐推向了第一个高潮，展现了一种明亮、爽朗的情绪。第三句旋律音调以级进为主，尤其宫音(do)与变宫音(si)之间的小二度连接，更给音乐带来一种柔婉、梦幻如仙的色彩。第四句是第一段第四句的再现，使两段之间有“合尾”的意味。第五句、第六句是第二段落的扩充，其中，第五句作为本段第一句的再现，加强了扩充部分与本体部分之间的紧密联系，第六句既有第二段第二句部分素材的再现，又有全曲总结的意味，在高音区以宽广的节奏出现了近腔音列、窄腔音列和大腔音列、小腔

音列的连接，把音乐推向全曲的高潮，表现了明朗、高扬的赞颂感情。

【谱例 1－114】　宴飨乐《海宇升平日之章》第二段



2. 吹打乐《梅杏争春》

吹打乐是内廷经常使用的一种娱乐音乐，一般称为“伺候吹打”。所使用的乐器有：韵锣、鼓、笙、管子、笛、箫各两件。另有清音十番，使用乐器有：单皮 1，堂鼓 1，笛 4，木鱼、板、星、扑钹、镗、笙各 1，管 2，箫、弦、韵锣各 1。

《梅杏争春》作为一首吹打乐曲，表现了一种积极向上、乐观开朗的感情。

旧时，梅花凌风傲雪，为高洁情操的象征。宋陆游《卜算子·咏梅》吟道："驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。"现代毛泽东《卜算子·咏梅》吟道："风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，它在丛中笑。"杏花烂漫鲜艳，是春天的征兆。北周庾信《杏花》唱道："春色方盈野，枝枝绽翠英。依稀映村坞，烂漫开山城。好折代宾客，金盘衬红琼。"在《梅杏争春》这个标题下，将梅花报春、杏花迎春结合在一起，形成一个"争春"的红火、吉祥景象，这就是吹打乐《梅杏争春》所表现的意境。

《梅杏争春》的十二个段落（十二枝）大致可以分为四个部分：起、承、转、合。

第一部分"起"部含第一、二段（一枝、二枝）。开头用一拍一音的节奏、小腔音列（mi-la-高音 do）和含小二度的小近腔音列（高音 do-中音 si-la）的旋律音调奏出清新柔美的引子：

【谱例 1－115】 吹打《梅杏争春》
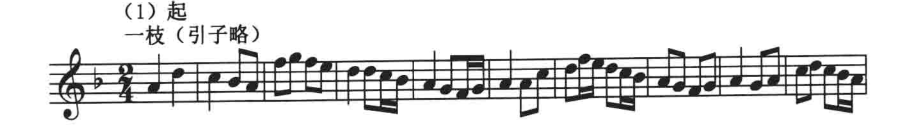


接着，以轻快活泼的节奏、四度六度上行跳进和近腔音列相结合的旋律音调，奏出了优雅而富有活力、充满积极向上情绪的曲调，表现了对春天、对生活的赞美和歌唱。

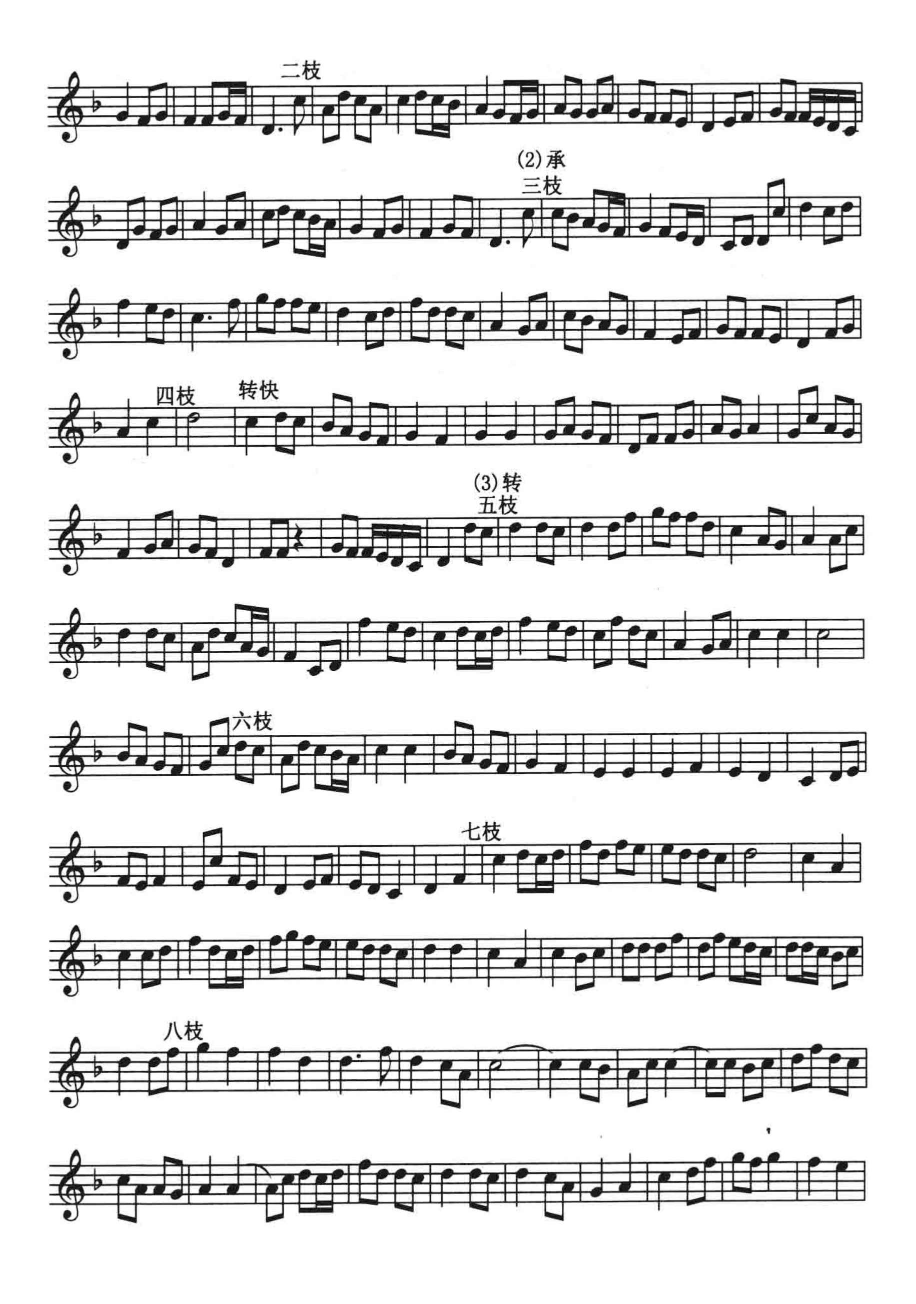
第二部分“承”部，含第三、四段（三、四枝）。第三段开头，继承着第一部分以近腔音列为主的旋律进行；至第 31 小节，旋律从高音 re 开始，以连续下行模进的方式，构成富有流动感的进行，令人心旷神怡。第四段，速度转快，不时地间插以切分和闪板节奏，活跃在中低音区的旋律进行，使蓬勃向上的情绪表现更趋深化。
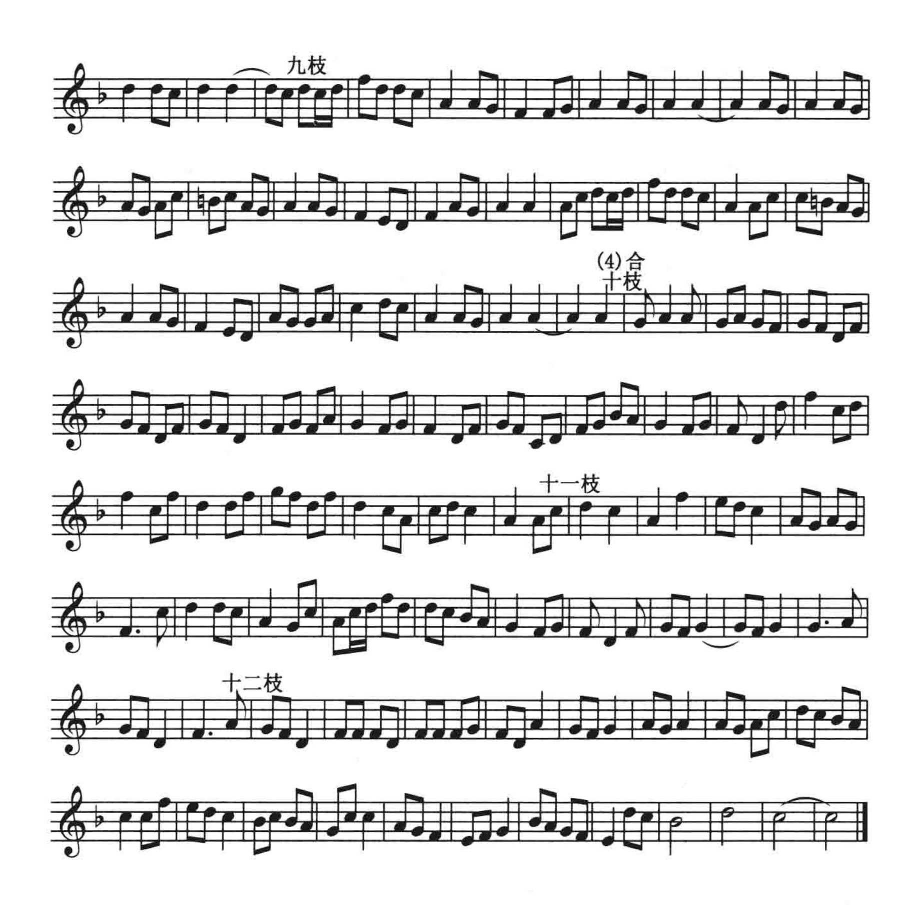
第三部分“转”部，含第五、六、七、八、九段（五、六、七、八、九枝）。这一“转”部，实为“展”部，经历了“起、平、起、起、平”的起伏，使乐思得以充分展开。第五段旋律基本上活跃在高音区，分别以四小节、四小节、二小节、三小节、四小节为单位，构成短小而活跃的乐节，使乐思洋溢着积极向上的朝气。第六段旋律回绕在中低音区，分别以四个三小节的乐节，推动乐思的展开。经第七段的高音区旋律铺垫之后，第八段将音乐情绪推向高潮，展现了梅花报喜、杏花迎春，百花争艳、欣欣向荣的热烈欢腾情绪。

第十段至第十二段（十枝、十一枝、十二枝）为全曲的“合”部。第十段，在音区和腔音列再现第一、二段相关因素的同时，突出了节奏的弹性和旋律音调的跳跃性。从第十段后半部分至第十一段前半部出现高音区旋律，第十一段后半再现第六段的部分旋律等情况看，“合”部具有综合展开性质。最后结束在欢快热烈而充满迎春、争春、闹春的富有朝气的意趣之中。

【谱例 1－116】 吹打《梅杏争春》




二枝
(2) 承
三枝
四枝
转快
(3) 转
五枝
六枝
七枝
八枝



3. 承德离宫音乐《月下海棠》

承德，位于燕山之麓，长城脚下，是一座风景秀丽的山城。17 世纪末，清朝康熙皇帝(1662—1722 年在位)自设置木兰围场之后，更借助卓然耸立的棒槌峰、重叠茂密的万壑松林，建承德狮子园邸行宫。之后，至道光(1821—1850)年间，清朝皇帝几乎每年都率文武朝臣、皇族宫妃到离宫避暑。由于离宫所处的特殊历史地位，所以使它不仅留下

了绚丽辉煌的宫殿楼阁等种种古迹，同时，也留下了珍贵的音乐文化——承德离宫音乐。
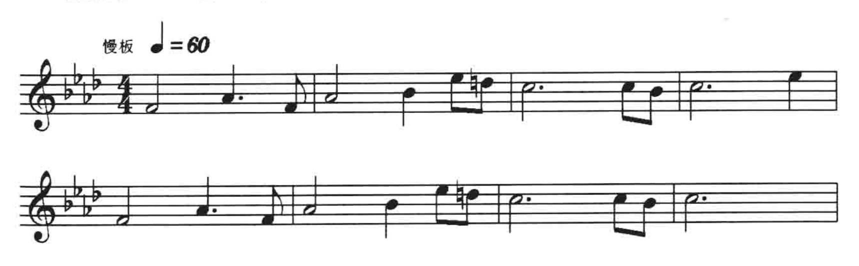
承德离宫音乐《月下海棠》，是一首来源于南、北曲的曲牌。原南曲曲牌名为〔仙吕入双调月上海棠〕，北曲曲牌名作〔双调月下海棠〕。①

古人对海棠的吟咏，多寄隐喻伤春、惜春的情绪。如："昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道'海棠依旧'。'知否，知否？应是绿肥红瘦。'"《月下海棠》将清风明月与富贵海棠联结在一起，具有优美、典雅的意趣，寄托了宁静志远、高洁幽雅的情怀。

《月下海棠》全曲由两个段落构成。两个段落之间，在音乐素材上，类似于中国古典诗词的上下阕结构，下阕只有对上阙的开头作些变化，称为"换头"，其余则完全相同。

第一段第一句为"起"句，由羽、宫之间的小三度音程（低音 la-中音 do）连接以及商、徵、变徵、角（re-sol-# fa-mi）进行，形成以低音 la、中音 do、mi 为骨干音的低回委婉旋律，柔美、典雅、精致。
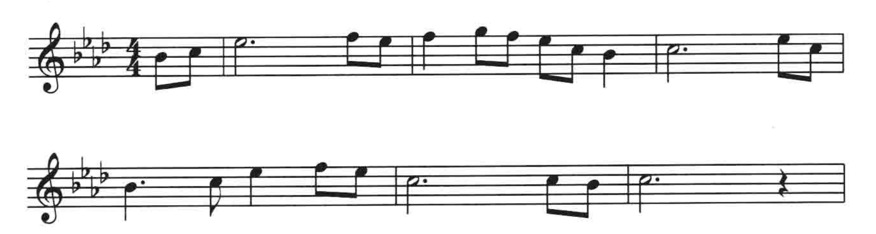
【谱例 1-117】 承德离宫音乐《月下海棠》第一段第一句



① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》(下)，中国 ISBN 中心，1997 年 9 月北京，第 1 版，第 1208 页。

第二句是“承”句，以两个连续上行模进的乐节，将旋律推向音色明亮的高音区；自上而下，以下助音衬托角音(mi)的弹性乐节，再作上下行回绕的旋律进行，肯定角音在本乐句中的中心音位置。情绪清新、幽雅。

【谱例 1-118】 承德离宫音乐《月下海棠》第一段第二句
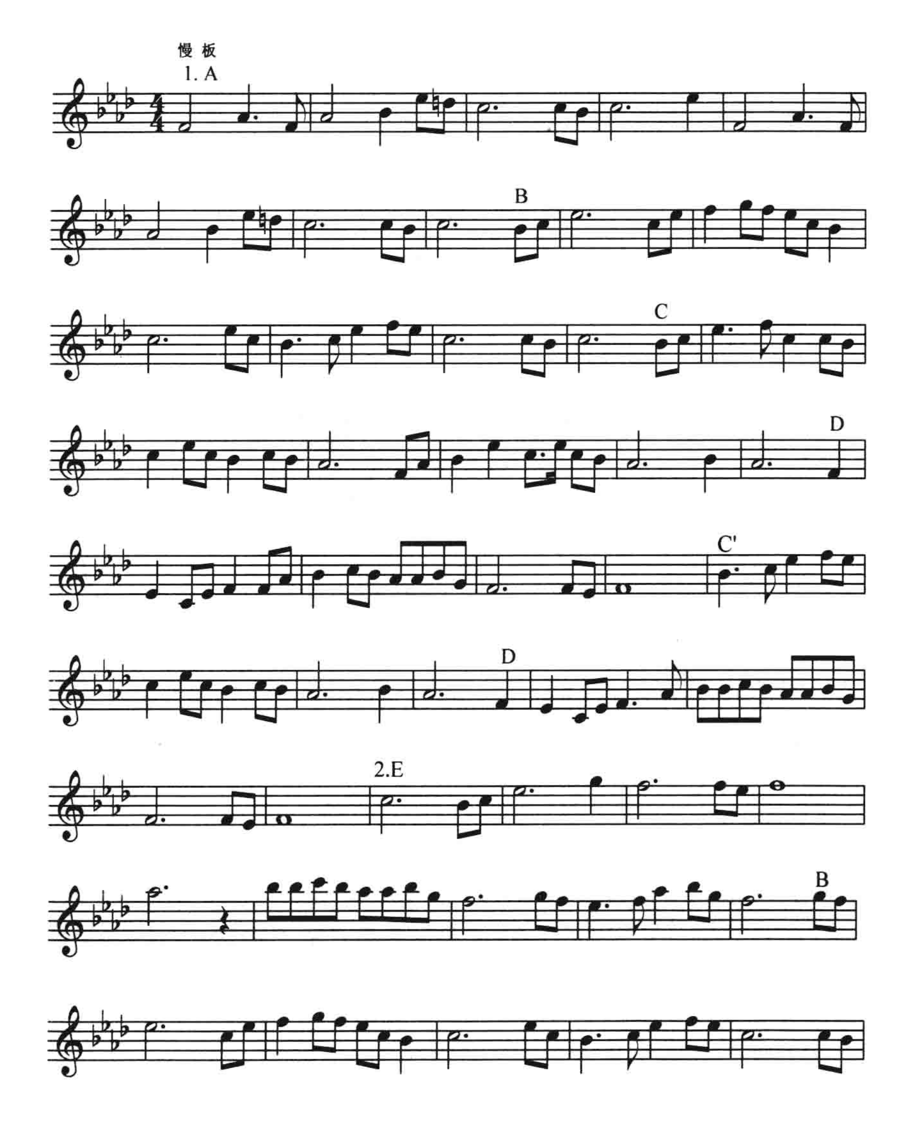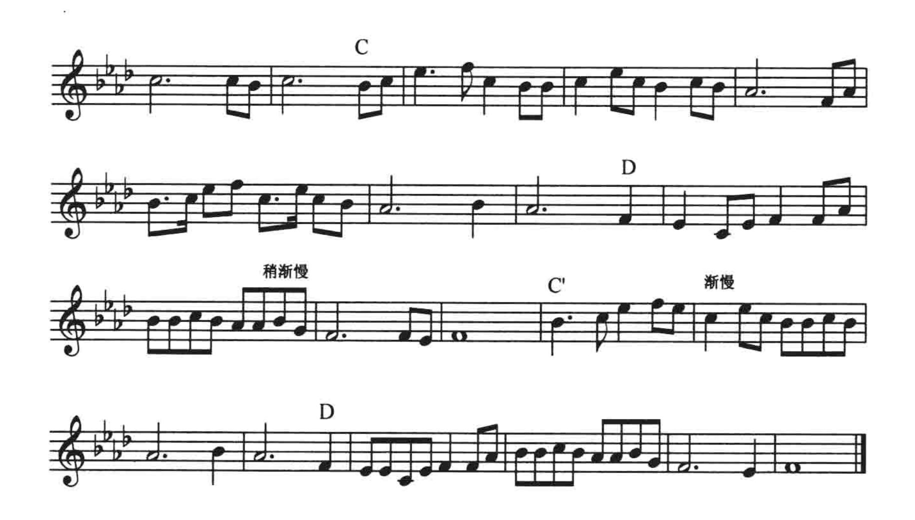


第三、四句是“转”、“合”句。“转”句以几番回旋的旋律进行落在宫音(do)上，形成调式色彩的对比，使乐思更显明朗；“合”句通过低音区自下而上的衬托，中音区由上而下的逐层降落，肯定了羽音(la)的主音位置，具有清新、优美的意趣。

第五句，综合运用了第二、三句的音乐素材；第六句原样重复了第四句的旋律，具补充深化乐思的意味，进一步强调了柔美、幽雅的音乐情趣。

第二段的“换头”，经过中音 mi、sol、la 的铺垫之后，直冲高音 do 的长音，使乐思显得格外明亮、爽朗；接着是两次以自上而下的旋律进行强调羽长音(la)，使音乐回到柔和优美的意境。在第二至第六句再现第一段旋律之后，音乐结束在优美纤细、典雅端庄的意境。

【谱例 1－119】 承德离宫音乐《月下海棠》





4. 弦索十三套《舞名马》

《舞名马》是荣斋编《弦索备考》中的一首曲子。原注云:"明皇时,上皇每酺宴,教舞马百匹衔杯上寿,此曲盖彼时之乐章也。"按此说,《弦索备考》的编者是相信本曲即唐代宫廷音乐的"倾杯乐曲"①的。另据谈龙建整理《清故恭王府音乐——爱新觉罗毓峘三弦传谱》中的介绍:"恭王府家规严谨,无论兄弟姐妹,幼年除请先生来教授四书五经外,都要学习绘画、作诗、奏乐,以为府内子弟必不可少的文化修养和素质训练。……在音乐方面,(爱新觉罗毓峘先生)少年时期便与叔伯兄弟、姐妹一起向老辈学习,向门先(允许进王府内与王府子弟合乐、传授技艺的具有较高水平的民间盲艺人)学习。他先后掌握了三弦、
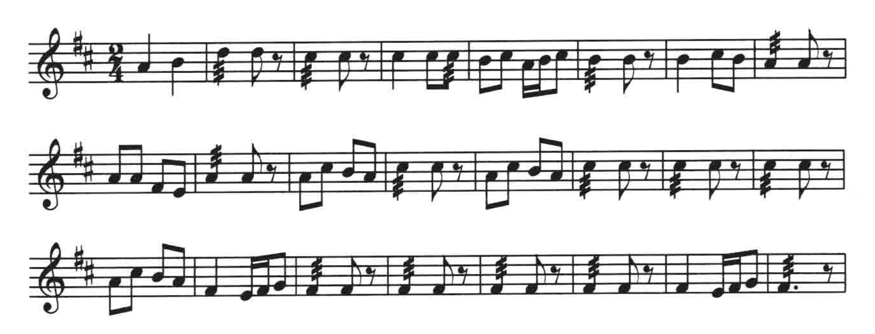
① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》上册,中国 ISBN 中心,2003 年 5 月第 1 版,第 1414 页。

胡琴的演奏，又逐步涉猎了京剧唢呐曲牌与锣鼓的演奏技艺。学习内容除京剧音乐外，主要是保存于清宫廷音乐与各王府内的弦索乐套曲（即荣斋所编《弦索备考》中之套曲）。[①]"由此可见，《弦索备考》中的乐曲（弦索十三套）作为皇宫贵族子弟的音乐修养的组成部分，不仅在清廷演奏，而且成为贵族子弟日常练习的曲目。

《舞名马》用胡琴（类似于二胡）、琵琶、弦子（三弦）、筝等四件乐器演奏。曲调舒畅，节奏明快，表现了一种活泼欢畅的情绪。

第一段是"起"部，旋律音调以窄腔音列（sol-la-高音 do）、近腔音列（sol-la-si、re-mi-fa）为主，节奏以四分音符、八分音符为基础，尤其在每个乐节的结尾以弹拨乐器的滚奏四分音符接以八分音符之后的休止，表现了刚健有力的情绪。

【谱例 1－120】《舞名马》第一段



第二段具有"承"部的意义，其旋律音调仍以近腔音列、窄腔音列为特点，段落头尾的节奏都贯穿着四分音符滚奏之后八分音符接半拍

① 谈龙建《清故恭王府音乐——爱新觉罗毓垣三弦传谱》，人民音乐出版社，1988 年 8 月第 1 版，第 2、3 页。
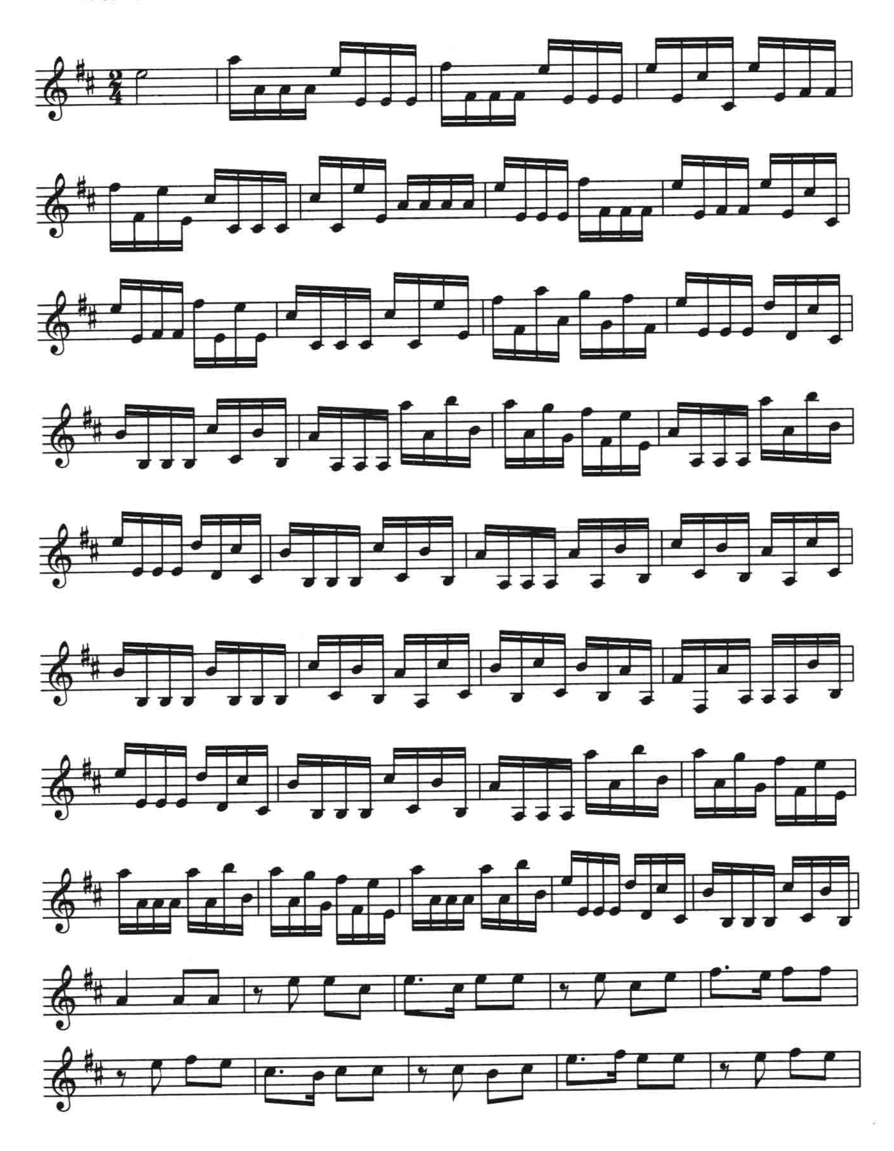
休止的节奏型，只是在段落中间增添了一连串的拍内八分音符同音反复为特点的音型，使乐思显得更为流畅活跃，而富有朝气。
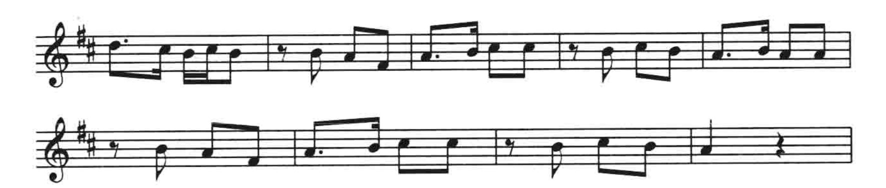
【谱例 1 - 121】《舞名马》第二段

慢起

第三段属于“转”部。包括两个部分：第一部分在一个二分音符长音之后，出现以连续不断的十六分音符演奏的上下流动的旋律，使乐思如行云流水，欢畅、欣悦。第二部分，旋律音调中“变宫”音(si)的强调，使其宫调由 do＝D 转为 do＝A，节奏型变为每一个乐节都用闪板(后半拍)起奏，OX XX | X. X XX |，音乐色彩更加明亮，情绪更为活跃、欢畅。
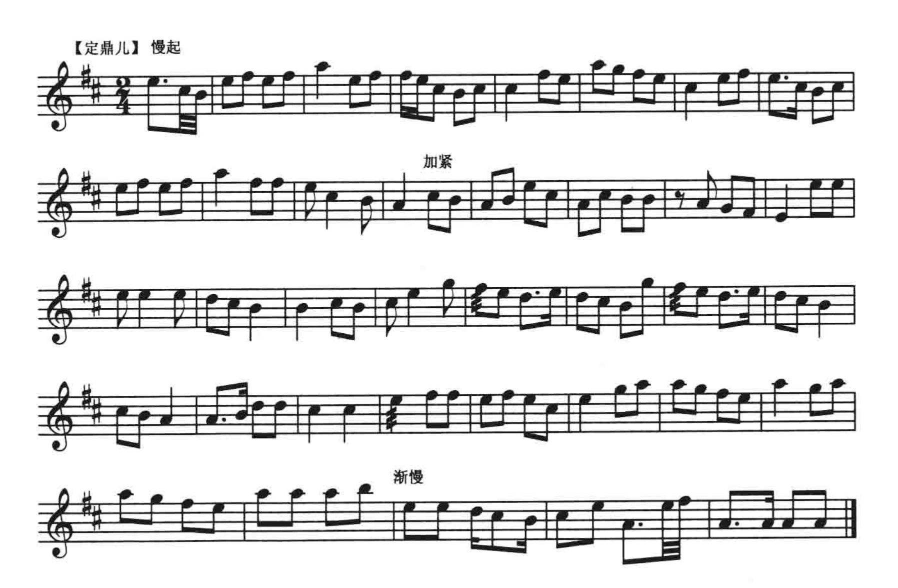
【谱例 1－122】《舞名马》第三段





第四段为“合”部。开头部分旋律活跃在高音区，慢起渐快的节奏，逐渐把音乐情绪往前推进。宫调回到 do＝D，闪板节奏、切分音、附点音符和一连串八分音符等节奏的出现，具有综合再现的性质；旋律在中音区回旋之后，重又往高音区攀升，把音乐推向高潮。最后，以渐慢的速度奏出稳定的终止乐句，但由于收尾节奏的活跃，使人们仍然沉浸在活泼欢畅、充满向上活力的意境之中。

【谱例 1－123】《舞名马》第四段



参考文献

1. 王耀华、刘富琳、王州《中国传统音乐长编》，高等教育出版社，2009 年 12 月第一版。
2. 王耀华、杜亚雄《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，2004 年 11 月第二版。
3. 余英时《士与中国文化》，上海人民出版社，2003 年 1 月第一版。
4. 许健《琴史初编》，人民音乐出版社，1982 年第一版。
5. 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《古琴曲集》(一)、(二)，人民音乐出版社，1972 年第一版、1983 年第一版。
6. 王震亚《古琴曲分析》，中央音乐学院出版社，2005 年 11 月第一版。
7. 王迪《琴歌》，文化艺术出版社，1981 年第一版。
8. 杨荫浏、阴法鲁《宋姜白石创作歌曲研究》，人民音乐出版社，1957 年第一版。
9. 刘承华《中国音乐的神韵》，福建人民出版社，2004 年 5 月第二版。
10. 田青主编《中国宗教音乐》，宗教文化出版社，1997 年第一版。
11. 田青主编《中国佛教音乐选萃》，上海音乐出版社，1993 年 9 月第一版。
12. 袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》，中央民族大学出版社，2003 年 10 月第一版。
13. 史新民主编《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987 年 8 月第一版。
14. 万依、黄海涛《清代宫廷音乐》，中华书局香港分局、故宫博物院紫荆城出版社，1985 年版。
15. 承德市挖掘民族民间音乐小组《承德避暑山庄清代宫廷寺庙音乐》，《中国音乐》增刊。

视听目录

01 - 川江船夫号子
02 - 八月十五光华华
03 - 槐花几时开
04 - 想亲亲想在心眼上(山西)
05 - 瞅你两回
06 - 蓝花花
07 - 你像一朵花
08 - 从前我们最相爱
09 - 想你呀,想你(勒尤调)
10 - 都达尔和玛丽亚
11 - 孟姜女
12 - 走西口(无伴奏合唱)
13 - 绣荷包(山东)
14 - 绣荷包(云南)
15 - 摇篮曲(辽宁新金)
16 - 云南花灯《螃蟹歌》
17 - 蒙古族《安代舞》
18 - 荷花舞
19 - 京韵大鼓《林冲发配》
20 - 弹词《杜十娘》
21 - 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》
22 - 豫剧《花木兰羞答答施礼拜上》
23 - 京剧《包龙图打坐在开封府》
24 - 蒲州梆子《刽子手拥得我前合后偃》
25 - 黄梅戏《郎对花姐对花》
26 - 鲁西南唢呐曲《一枝花》
27 - 长汀鼓吹曲《公嫲吹》
28 - 十番锣鼓《十八六四二》
29 - 锣鼓乐《鸭子拌嘴》
30 - 琴曲《梅花三弄》
31 - 琴曲《潇湘水云》
32 - 琴曲《流水》

33 - 琴曲《酒狂》
34 - 词调歌曲《阳关三叠》
35 - 佛曲 香赞《戒定》
36 - 佛曲《戒定真香》
37 - 道曲《步虚韵》
38 - 藏传佛教 格鲁派诵经
39 - 藏传佛教 宁玛派诵经
40 - 南音《南海观音赞》
41 - 北京京音乐《垂丝调》
42 - 北京京音乐·法器牌子:开坛钹
43 - 北京京音乐·法器牌子:河西钹
44 - 道教·法器牌子:发鼓
45 - 藏传佛教 羌姆 祭台神之舞
46 - 琴曲《普庵咒》
47 - 铙歌大乐《日初升》
48 - 铙歌清乐《河清海晏》
49 - 导迎乐
50 - 凯歌乐
51 - 海宇升平日之章
52 - 吹打《梅杏争春》
53 - 月下海棠
54 - 舞名马
55 - 新打梭镖